UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00384944 5

Fierens-Gevaert

La Peinture en Belgique.

Les Primitifs Flamands

Схмп
ИН2 С26-
500-



LES PRIMITIFS FLAMANDS

LES CREATEURS DE L'ART FLAMAND ET LES MAITRES DU XVe SIÈCLE

LA PEINTURE EN BELGIQUE

Musées, Églises, Collections, etc.

PAR

FIERENS-GEVAERT

Les Primitifs Flamands

Volume I

LES CRÉATEURS DE L'ART FLAMAND ET LES MAÎTRES DU XVe SIÈCLE

Écoles de Bruges, Gand, Bruxelles, Tournai.



BRUXELLES
Librairie Nationale d'Art et d'Histoire
G. VAN OEST & Cie

1909

LES PRIMITIFS FLAMANDS

LES CREATEURS DE L'ART FLAMAND
ET LES MAITRES DU XVe SIÈCLE

LA PEINTURE EN BELGIQUE

Musées, Églises, Collections, etc.

PAR

FIERENS-GEVAERT

Les Primitifs Flamands

Volume I

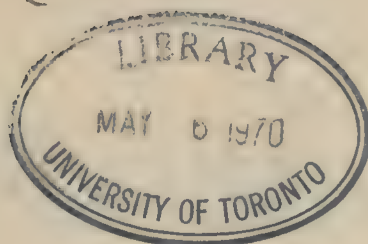
LES CRÉATEURS DE L'ART FLAMAND
ET LES MAÎTRES DU XVe SIÈCLE

Écoles de Bruges, Gand, Bruxelles, Tournai.



BRUXELLES
Librairie Nationale d'Art et d'Histoire
G. VAN OEST & Cie

1909



ND
661
F5
V.1

PRÉFACE

Il y a huit ans, au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, nous terminions une conférence intitulée : *De van Eyck à van Dyck*, en exprimant le souhait de pouvoir un jour écrire un *Guide de l'art en Belgique*, où serait exposée l'histoire de la beauté flamande et wallonne à travers les œuvres conservées sur notre sol, dans nos églises, musées, palais, collections. Ce rêve d'une promenade méthodique, engendré par la lecture enthousiaste du *Cicerone* de Burckhardt, ranimé sans cesse par de réconfortants pèlerinages à nos trésors de nature et d'art, — voici qu'il prend corps.

A dire vrai, pour suivre un ordre consacré et logique, il aurait fallu commencer — et c'était bien notre désir — par l'architecture, continuer par la sculpture pour finir par la peinture. L'ordre est renversé ; nous pensons qu'on ne s'en étonnera pas et surtout qu'on ne s'en plaindra pas trop. Nous ne renonçons nullement, d'ailleurs, à aborder un jour les œuvres d'architecture et de sculpture qui, par malheur, restent toujours insuffisamment inventoriées.

Jusqu'à quel point pourrons-nous accomplir ce projet d'un catalogue général de nos richesses artistiques ? Avec l'aide de M. Van Oest et du public, nous espérons le mener à bonne fin et y joindre même dans la suite quelques chapitres sur notre ancien art décoratif si pénétré, lui aussi, du génie de notre race. En tout cas nous publierons cette année la première partie de la peinture : *les Primitifs*, formant un tout allant des origines jusqu'au milieu du XVI[e] siècle environ. Si nous sommes encouragé à poursuivre la réalisation complète de notre programme par ceux que passionne notre art d'autrefois, — et ils sont nombreux, — nous achèverons l'année prochaine notre étude de la peinture par Rubens, son école et le XVIII[e] siècle.

La Belgique possède des merveilles sans nombre, que trop souvent les Belges

ignorent. A l'aide des exemples illustres ou négligés qui, dans le pays même, témoignent de notre activité artistique de jadis, nous chercherons à retracer la physionomie de nos vieux maîtres, à évoquer leur œuvre entier, à caractériser notre art en ses transformations évolutives, en ses affinités profondes avec notre histoire d'hier et d'aujourd'hui. Nous ne perdrons pas de vue que nous voulons être surtout un « Guide » pour ceux qui veulent connaître les trésors conservés en Belgique. C'est bien une histoire de notre art que nous écrivons ; mais, à quelques rares exceptions près, les illustrations ne reproduisent que des œuvres restées dans notre pays et nos commentaires insisteront surtout sur cette catégorie d'œuvres, alors qu'il nous arrivera de signaler brièvement des productions capitales conservées à l'étranger. Nous pensons que notre travail rendra des services non seulement aux touristes-dilettantes, mais encore aux éducateurs qui auraient l'occasion de parcourir nos musées et nos églises avec leurs élèves. D'autre part, bien des œuvres seront reproduites pour la première fois et notre documentation iconographique sera de nature à intéresser les spécialistes.

Nous n'avons ici d'autre ambition que de servir nos gloires artistiques traditionnelles. Nous voulons, si possible, faire aimer davantage les maîtres qui, par leur rêve réalisé, ont ajouté au charme et à la noblesse de notre terre natale. Si nous ne disons qu'imparfaitement ce que nous souhaitons exprimer, qu'on tienne compte au moins du niveau de nos désirs. Certes il n'est rien de nourrir en soi de vibrantes aspirations ; il faut leur donner forme et vie. Nous ferons de notre mieux.

F.-G.

Janvier 1908.

I

L'Art Cosmopolite du XIVe siècle (1).

Dans les œuvres septentrionales exécutées durant le dernier quart du xive siècle et les premières années du xve, la critique a crû distinguer les caractères d'un art cosmopolite qui aurait trouvé à Paris son foyer et reçu des maîtres parisiens la doctrine, les recettes, les caractères d'une école. Que cet art international ait existé avec la vitalité et l'autonomie que l'on croit, c'est ce que nous avons quelque peine à admettre. Il reste bien acquis toutefois — et les démonstrations de Courajod en donnent la pleine certitude — que les maîtres flamands et wallons furent les représentants les plus remarquables de cet art « parisien ». Très naturellement Paris les attirait ; étrangers et souverains affluaient dans ce grand centre ; les grands vassaux y avaient des hôtels et nos maîtres y suivaient leurs seigneurs. On sait que la noblesse parisienne du xive siècle s'était embourgeoisée et qu'elle précipita l'éclosion d'un art plus positif, plus soumis aux réalités terrestres. Nos maîtres ont été les premiers et les plus grand interprètes de ces aspirations nouvelles et bien qu'on ne puisse pas dire que l'art flamand soit de toutes pièces *réaliste*, son destin, dès le début, devait l'entraîner aux interprétations objectives de la nature.

(1) Nous ne donnerons pas de bibliographie pour ce premier fascicule et nous renvoyons le lecteur à celle que nous avons publiée dans notre *Renaissance septentrionale* (même éditeur), livre traitant du xive siècle flamand et des van Eyck et dont la bibliographie comprend 112 numéros. Les principaux travaux parus depuis sont : K. Voll. *Die altniederländische Malerei*, Leipzig, 1906. Henri Hymans. *Les van Eyck*. Laurens, Paris, 1907 ; Abbé Coenen. *Quelques points obscurs de la vie des frères van Eyck*, Liège, 1907 ; L. de Fourcaud. Article sur les van Eyck dans l'*Histoire de l'Art*, t. III. Armand Colin, Paris, 1907 ; W. H. James Weale. *Hubert and John van Eyck, their life and work*. John Lane, Londres, 1907.

Nos bourgeois et nos marchands, dès le XIVe siècle, ont étalé leur faste traditionnel et nos archives énumèrent leurs tapisseries, leurs vases d'or et d'argent. Nos seigneurs, de leur côté, menaient grand train : épées, calices, châsses, coupes, missels, sceaux s'accumulent dans les inventaires de leurs biens. Il va sans dire que si des artistes « belges » émigrent à Paris, il en est qui brillent dans le pays même. On en rencontre à Tournai, Ypres, Bruges. Ce sont nos maîtres qui instituent les premières corporations artistiques. Quelques noms de peintres nous sont conservés. Jean de Woluwe est au service de Jeanne et Wenceslas de Brabant; Jean de Hasselt travaille pour Louis de Mâle; Melchior Broederlam pour Philippe le Hardi; Jacques Cavael pour la ville d'Ypres. — Melchior Broederlam, dessinateur industriel, décorateur de bannières et peintre de retables, domine ces maîtres du terroir. Son atelier est même si réputé qu'un élève lui vient de loin. En 1399 il termine le célèbre « taveliau d'autel » que Philippe le Hardi lui avait commandé pour la Chartreuse de Champmol, nécropole des ducs de Bourgogne, et qui représente la *Salutation angélique*, la *Visitation*, la *Présentation au temple*, la *Fuite en Égypte*. Conservée au Musée de Dijon, l'œuvre est celle qui donne l'idée la plus complète et la plus poétique de l'école septentrionale à la fin du XIVe siècle; c'est aussi le chef-d'œuvre de la peinture flamande avant les van Eyck, le signe heureux des grandeurs futures de notre art. Or, non seulement les éléments du paysage (coupoles, portiques, rochers, castels) sont empruntés à l'Italie, mais encore le dessin souple, les draperies fluides, les colorations tendres. Pour être cosmopolite, la peinture septentrionale de la fin du quatorzième siècle n'en est pas moins une expression — affaiblie — de l'art souverain et profond qu'est la peinture italienne du trecento. Dans le retable de Broederlam, seul le saint Joseph de la *Fuite en Egypte* respire une bonhomie populaire et démocratique où perce l'accent natal du maître.

Quelques miniaturistes flamands et wallons ont occupé une place éminente dans cet art cosmopolite, et c'est chez eux que l'on saisit le mieux les progrès des tendances réalistes qui aboutiront à l'art des van Eyck. Jean de Bruges, nommé peintre de Charles VI en 1373, se révèle portraitiste exact et nullement courtisan dans le profil pointu de son maître qu'il peignit sur le premier feuillet de la Bible royale (Musée Westreenen, à La Haye). André Beauneveu, artiste universel, sculpteur de tombes, imagier, peintre, miniaturiste, enlumineur de statues, natif, semble-t-il, de Valenciennes, et chanté par Froissart, est un éclectique qui, à travers une noblesse et une grâce parfois mièvres acquises au contact des maîtres parisiens, affirme une nature violente et populaire. Son *Psautier* de Paris montre des personnages aux têtes réelles, assis sur des sièges italiens, enveloppés de manteaux où s'accumulent les



I. — JACQUEMARD DE HESDIN
Miniatures initiales des Très belles Heures du Duc de Berry (voir p. 4 et 5)
(Bibliothèque royale de Bruxelles)



II. — L'ANNONCIATION (voir p. 5)
Miniature paginale des Très belles Heures du Duc de Berry
(Bibliothèque royale de Bruxelles)



III. — LE PORTEMENT DE CROIX (Voir p. 5)
Miniature paginale des Très belles Heures du Ducs de Berry
(Bibliothèque royale de Bruxelles)

volutes chères aux sculpteurs maniéristes du temps. Et si vraiment, comme on est de plus en plus tenté de le croire, les deux grisailles initiales du *Psautier* de la Bibliothèque royale de Bruxelles (*Très belles heures très richement enluminées du duc de Berry*) sont de Jacquemard de Hesdin et non de Beauneveu, c'est tout de même l'idéal éclectique de ce dernier — multiplication des volutes dans le manteau de la Madone, recherche de la vérité dans le portrait du duc, siège italien — qui apparaît dans ces grisailles représentant l'une *la Vierge et l'Enfant*, l'autre *le Duc de Berry et ses deux patrons* (Fig. I).

Or, cet *éclectisme* est précisément ce qui, à notre sens, caractérise certaines peintures marquantes de l'école parisienne de la fin du XIVe siècle, telles que *le Parement de Narbonne* (Musée du Louvre). On peut dire que Melchior Broederlam échappe à cette formule composite à force d'italianisme; on en peut dire à peu près autant du beau peintre à qui l'on doit la *Pietà* du Louvre (Jean Malouel?) où le visage douloureux du Christ rappelle les têtes du Sauveur conçues par Beauneveu, et dont le coloris et le style font invinciblement penser à Sienne et surtout à Simone di Martino, impression que fortifie l'obliquité des sourcils de la Vierge et des Anges. Cet éclectisme de la peinture septentrionale de la fin du XIVe siècle, où les mièvreries de la décadence gothique se combinent avec les premières recherches du réalisme, garde donc à sa base l'enseignement de l'Italie trecentiste.

Une influence italienne très sensible se perçoit encore dans les dix-huit compositions des *Très belles heures* de la Bibliothèque de Bruxelles qui suivent les compositions initiales de Jacquemard de Hesdin (Fig. II et III). Mais déjà par le développement donné au paysage, par l'animation des fonds urbains ou champêtres, par la variété des types, on sent un maître impatient de proclamer son sentiment de la nature. Dès lors les miniaturistes rompent avec l'éclectisme et les archaïsmes du XIVe siècle; ils substituent des paysages aux fonds d'or, groupent, animent, habillent leurs personnages avec plus de réalité, introduisent dans leurs compositions l'air, l'espace, la lumière et « crèvent la toile du fond » (P. Durrieu). L'œuvre qui annonce d'une façon décisive l'avènement des van Eyck, c'est la première partie — commencée sous Jean de Berry et arrêtée à sa mort le 15 juin 1416 — du manuscrit conservé à Chantilly et désigné sous le nom de : *Très riches heures du duc de Berry*. Elle aurait pour auteurs (suivant M. L. Delisle) les pères Pol, Jannequin et Hermann de Limbourg, et aussi (suivant M. de Mély) un peintre de la Cour de Bourgogne, Henry Bellechose successeur de Jean Malouel à Dijon, et un orfèvre au service de Jean de Berry, Hermann Rust. C'est Pol de Limbourg qui fut, semble-t-il, la personnalité la plus marquée du groupe. C'est à lui sans doute qu'il faut attribuer les trois pages incom-

parables : *le Zodiaque, le Paradis terrestre* et *le Christ au jardin des Oliviers*, qu'un écrivain français, qui ne craint pas de rendre hommage aux inspirateurs flamands de la peinture septentrionale, place au « rang des plus admirables chefs-d'œuvre de la peinture » (F. de Mély). Des réminiscences italiennes et des signes du style composite subsistent dans les *Heures* de Chantilly, si nouvelles pourtant par la variété des paysages et la réalité des figures, — *Ève dans le Paradis* nous prépare à la figure célèbre des van Eyck. Ces signes s'atténuent de plus en plus — sans disparaître complètement — dans les fameuses *Heures* de Turin détruites, par malheur, en grande partie dans un incendie. Les feuillets les plus importants ont donné lieu à de curieux rapprochements avec le polyptyque de Gand. On y voit des Vierges se dirigeant vers l'Agneau mystique exactement comme dans le retable des van Eyck. Dans l'enluminure la plus remarquable qui nous montre un seigneur (Guillaume IV de Bavière ?) entouré de sa suite et longeant le bord de la mer, la beauté du paysage, la minutieuse précision des personnages microscopiques du fond, la ressemblance du cheval de Guillaume IV avec celui du pseudo-Hubert van Eyck de *l'Adoration*, la reproduction du paysage dans la cuirasse d'un des cavaliers — sont autant de particularités qui apparentent l'auteur de cette enluminure aux maîtres de *l'Agneau pascal*. Sommes-nous en présence de l'œuvre d'un génial précurseur ? Est-ce l'œuvre de l'un des frères van Eyck, ou d'un de leurs collaborateurs ? Point de réponse possible, et la preuve nous échappe qui ferait des *Heures* de Turin le chaînon rattachant la peinture du XIVe siècle à l'art nouveau, à l'art des van Eyck.



IV. — ECOLE FRANCO-FLAMANDE
Le Couronnement de la Vierge (voir p. 7)
(Musée d'Anvers)



V. — ECOLE FRANCO-FLAMANDE
Le Christ mort soutenu par deux anges (p. 8)
(Musée de Gand)



VI. — ECOLE DE HAARLEM

Le Calvaire de Hendrik van Ryn (voir p. 7)

(Musée d'Anvers).

II

Peintures de la fin du XIVᵉ siècle et du commencement du XVᵉ siècle conservées en Belgique.

Un certain nombre d'œuvres qui se rattachent aux artistes et aux productions que nous venons de caractériser doivent être signalées avant de s'arrêter devant les peintures des van Eyck. Le *Couronnement de la Vierge* (Fig. IV, Musée d'Anvers) est une œuvre franco-flamande du dernier quart du xivᵉ siècle ; elle est à fond d'or ; le siège, les volutes des manteaux font penser aux miniatures de Beauneveu. Les affreux repeints n'empêchent point l'influence méridionale d'être sensible. Au même Musée est un *Calvaire* de dimensions importantes (Fig. VI), à fond d'or gaufré, montrant le donateur Hendrik van Ryn agenouillé devant la Croix. Une inscription sur le cadre dit que le tableau ornait en 1363 un autel érigé à l'église Saint-Jean d'Utrecht par le prévôt et archidiacre Hendrik van Ryn. Le type douloureux du Christ, l'élégance mièvre de la Vierge, le tuyautage de son manteau, feraient entrer le *Calvaire* dans le cycle des œuvres composites, si l'élancement des figures, le visage allongé du saint Jean n'annonçaient le style de l'école de Haarlem tel que Thierry Bouts le fixa. On voit que l'internationalisme du xivᵉ siècle s'accommodait de variations dialectales. Une autre preuve en est fournie par le *Calvaire* (Fig. VII) de la corporation des tanneurs de Bruges (église Saint-Sauveur, Bruges) peint également à la détrempe sur fond d'or gaufré comme le *Calvaire* de Hendrik van Ryn. On n'est pas d'accord sur les caractères de cette œuvre. Au vrai, on y retrouve les éléments du *Parement de Narbonne* : mièvrerie des saintes femmes, naturalisme timide dans la figure du centurion, pathétique

conventionnel pour le visage du Christ, tuyautage des draperies féminines. Mais c'est en Italie, dans la chapelle de Saint-André de l'église inférieure d'Assise qu'il faut chercher les prototypes des figures de sainte Catherine et de sainte Barbe. Cette dernière avec son auréole d'or, son front bombé, ses cheveux blonds en mousse, son visage allongé, occupe sa niche gothique le plus gracieusement du monde. Les princesses mystiques de Memlinc seront de la même race patricienne. On a prononcé au sujet de ce *Calvaire des Tanneurs* le nom de Jacques Coene qui, en 1388, exécuta un *Jugement dernier* pour la salle échevinale de l'hôtel de ville de Bruges. Il nous semble bien qu'il faut — comme on l'avait proposé jadis — identifier de Jacques Coene (Cona, Cova), lequel habita Paris et fut réputé comme grand technicien, avec Jacques Cavael d'Ypres qui fit le voyage d'Italie. Si le *Calvaire des Tanneurs* est de sa main, il ne faut point s'étonner d'y trouver un parfum méridional. — Les peintures qui décorent le charmant retable de la collection Cardon (Fig. VIII) sont très proches comme style du *Calvaire des Tanneurs*, mais d'une exécution inférieure. On voit sur les volets de droite : la *Visitation*, la *Nativité*, l'*Adoration des mages ;* sur ceux de gauche, la *Fuite en Égypte*, la *Présentation au temple*, le *Massacre des Innocents* où les soldats bourreaux ressemblent fort au légionnaire du *Calvaire des Tanneurs*. *La Fuite en Égypte* fait songer à Broederlam ; mais dans les volutes du manteau de la Vierge il y a plus de préciosité parisienne que dans les vêtements féminins du maître d'Ypres et le saint Joseph n'a point la bonhomie vivante de celui de Champmol. Au centre du retable est une Vierge sculptée dont les vêtements dans le bas sont tuyautés à l'extrême. — Le *Christ mort soutenu par deux anges* (Fig. V, Musée de Gand) évoque la *Pietà* du Louvre attribuée à Jean Malouel. L'œuvre est peinte sur fond d'or et les deux anges, l'un en chape rouge, l'autre en chape verte, sont de jolies figures qui contrastent avec le Christ dont les souffrances ont un accent violent que Malouel eût évité. Ce tableau porte les marques du vieux style dijonnais tel qu'il s'exprime dans le *Martyre de saint Denis* et la *Pietà* du Louvre ; mais il est postérieur à ces œuvres et le réalisme s'y manifeste en progrès. — L'hospice Belle, d'Ypres, possède une petite œuvre votive qui servait d'épitaphe à Yolande Belle, épouse de Josse Bryde, grand bailli d'Ypres, ainsi que l'indique une inscription flamande tracée sur le cadre en 1420 (Fig. IX). Le tableau fut sans doute peint avant cette date. La Vierge, vêtue d'une robe bleu pâle et d'un manteau bleu foncé, est debout devant une tenture d'or où sont tracés des ornements rouges ; cette tenture est portée par deux anges et c'est là un motif emprunté aux bas-reliefs funéraires de l'école tournaisienne de la fin du XIVe siècle. En outre les donateurs présentés d'un côté par saint Georges, de l'autre par sainte Catherine sont disposés comme les donateurs des mêmes bas-reliefs. Il ne



VII. — JACQUES CAVAEL d'YPRES (?)

Le Calvaire de la Corporation des Tanneurs (p. 7 et 8)

(Cathédrale de Saint-Sauveur, Bruges)



VIII. — ECOLE FRANCO-FLAMANDE

Retable portatif (p. 8)

(Collection Cardon, Bruxelles).

faut pas en conclure que nous sommes en présence d'une œuvre de l'école tournaisienne à ses débuts. Quoique peu soignée, cette peinture nous semble une production caractéristique de ces peintres de panonceaux, bannières et armoiries qui étaient aussi peintres de retables mais qui sans doute attachaient moins d'importance à leurs œuvres héraldiques qu'à leurs créations religieuses et en confiaient l'exécution à des élèves et « compagnons ». Dans ces conditions, il est possible de considerer la *Madone d'Yolande Belle* comme une œuvre de l'*atelier* de Melchior Broederlam. — Le *Saint Michel* de l'église de Notre-Dame d'Anvers se détache de l'art franco-flamand; les draperies tombent sans grâce, en plis droits; l'exécution est fort médiocre. Un détail assez caractéristique est à signaler : la langue sortant de la bouche du dragon se ramifie en plusieurs branches terminées par des têtes d'hommes. L'œuvre semble sortir d'un atelier rhénan de la fin du XIVe ou du commencement du XVe siècle.

III

Les Frères van Eyck.

Les frères van Eyck sont nés dans la même région que les frères de Limbourg, sur les confins de l'allemand, du flamand et du français, — remarque M. de Laborde — « pour mieux montrer que le génie parle toutes les langues et que l'art à lui seul est la langue universelle. » Hubert et Jean sont-ils vraiment nés dans la petite ville de Maeseyck à laquelle ils doivent probablement leur nom? Les chroniqueurs du XVIe siècle l'affirment, mais pour appuyer leurs dires on n'a trouvé qu'un seul document du XVe siècle concernant l'entrée de la fille de Jean au monastère de « Mazeck au pays de Liége ». On peut en conclure que la fille du maitre retourna au berceau de la famille... Hubert et Jean eurent un frère, Lambert, qui reçut de Philippe le Bon une indemnité pour « aucunes besognes » sans qu'on sache lesquelles. Ils eurent une sœur aussi, Marguerite, dont on ne sait rien, sinon qu'elle n'exista peut-être point (1)...

La vie de Hubert est enveloppée de mystère. On ne connaît point la date de sa naissance, (de 1370 à 1380?) ni quels furent ses maîtres. Ce qu'on sait de lui tient en quelques lignes : il s'installe à Gand, est choisi par le richissime Josse Vyt pour peindre le retable de *l'Agneau*, reçoit la visite des magistrats de la ville en 1424 et, comme nous l'apprend son épitaphe, — un vieux et savoureux poème flamand, — meurt le 18 septembre 1426. Il gardera l'éternelle gloire d'avoir commencé

(1) M. l'abbé J. Coenen (*Quelques points obscurs de la vie des Frères van Eyck*, Liége 1907) croit que le nom patronymique des célèbres artistes est *Teggbe*.



IX. — ATELIER YPROIS

La Madone d'Yolande Bene (p. 8 et 9)

(Hospice Belle, Ypres)

le Retable de l'Agneau. Quant à ses œuvres, en dehors de la partie de *l'Adoration* qu'il peut avoir exécutée, — il n'en reste point de trace sûre. On lui a composé un catalogue hypothétique où les constatations des uns contredisent les affirmations des autres. Le *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* ou *Fontaine de vie* (Prado) qu'on croyait une réplique d'une œuvre perdue de Hubert, a été restitué à l'art espagnol; *les Trois Marie au sépulcre* (coll. Cook. Richmond) considérées comme un chef d'œuvre de l'aîné, ne sont ni de Hubert, ni de Jean, — les édifices du fond, noyés dans une atmosphère rougeâtre étant essentiellement différents des monuments si nets que les van Eyck évoquent dans leurs fonds urbains. La *Vierge* de Rothschild (*la Vierge au Chartreux* du Musée de Berlin en est une réplique d'ordre secondaire), le *Saint François recevant les stigmates*, de la pinacothèque de Turin, ne sont pas de Hubert mais de Jean. Il faut reconnaître toutefois que les types des *Trois Marie au sépulcre* de même que ceux du *Calvaire* et du *Jugement dernier* (Ermitage, Saint-Pétersbourg), également attribués à Hubert van Eyck, sont d'un archaïsme assez accentué et d'un réalisme naïvement farouche, que nous ne retrouvons dans les figures d'aucun autre peintre connu, si ce n'est parmi les docteurs, prophètes et apôtres de la partie centrale de *l'Agneau mystique*.

Nous ignorons la date exacte de la naissance de Jean van Eyck, — il faut la placer de 1380 à 1400, — mais nous avons de lui des chefs-d'œuvre authentiques. Comment ne pas croire van Mander, le vénérable auteur du *Schilderboek* quand il assure que Jean, dès son jeune âge, manifesta la plus vive intelligence et de hautes aptitudes pour le dessin? Un contemporain, l'Italien Barthélemy Facius († 1457), dit que le cadet des van Eyck connut les livres de Pline, apprit l'art de distiller et ce que l'on savait alors de chimie. Ce n'est point lui comme on le croyait, mais un homonyme qui, en 1422, peignit un cierge pascal pour la cathédrale de Cambrai, et on trouve tout d'abord Jean van Eyck au service de Jean de Bavière, dit Sans Pitié, qui lui confie la décoration de son palais de la Haye, exécutée du 24 octobre 1422 au 11 septembre 1424. Suivant une récente hypothèse, le vieillard ridé et cossu désigné sous le nom de *l'Homme à l'œillet* (Musée de Berlin) serait Jean de Bavière lui-même, — à cause du tau et de la clochette qu'il porte sur la poitrine, insignes de l'ordre de Saint-Antoine fondé par Albert de Bavière, père de Jean Sans Pitié. Certains expriment l'opinion que *l'Homme à l'œillet* est une belle réplique d'un original perdu. A cette époque sans doute, Jean van Eyck peignit également un portrait de Jacqueline de Bavière, — œuvre perdue qu'on ne connaît que par une copie du XVIe siècle (Musée de Copenhague).

Le 19 mai 1425, un an avant la mort de son frère, Jean entre au service du duc de Bourgogne comme peintre et varlet de chambre, par un décret rendu à Bruges

sous une forme exceptionnellement flatteuse pour l'artiste. Philippe le Bon fait noter que depuis longtemps il connaissait mieux que de réputation « l'abilité » et la « souffisance » du peintre. Tout de suite Jean est chargé du premier de ces *pèlerinages* et *loingtains voyaiges*, missions diplomatiques ou autres, que le duc confiait à son peintre et dont l'objet est resté inconnu. L'artiste accomplit deux de ces voyages en 1426. On a supposé qu'il se rendit à ce moment en Bourgogne et qu'il y exécuta notamment la *Vierge du chancelier Rolin* (Musée du Louvre), ce puissant chef-d'œuvre où tout est clarté, — bien que le panneau ait été recouvert de nos jours d'un désagréable vernis jaunâtre, — où l'on peut remarquer quelque raideur dans la pose des personnages et un certain manque d'individualité dans la tête du donateur, mais qui est déjà incomparable par la splendeur du décor, des accessoires et la précision de la perspective aérienne. C'est immédiatement à côté de cette œuvre qu'il faut placer *la Madone au Chartreux* (collection G. de Rothschild), étonnante surtout par son paysage vivant et minutieux de ville fluviale aperçue à travers la large baie d'un cloître roman.

De la Saint-Jean 1426 à la Saint-Jean 1428, Jean van Eyck habite Lille aux frais du duc de Bourgogne. Le 19 octobre 1428, il s'embarque pour le Portugal avec l'ambassade qui, sous la conduite de Jean de Roubaix, est chargée de demander la main de l'Infante Isabelle de Portugal pour Philippe le Bon. Jean van Eyck a mission de « paindre bien au vif la figure de madite dame l'Infante ». Au retour de ce voyage, l'artiste acheta à Bruges une maison qu'il habita jusqu'à sa mort. A peine installé, il se rendit à Hesdin pour « aucune besogne », puis, aidé de ses « ouvriers », il revint achever *l'Adoration de l'Agneau* (1432). Il peignit alors une série de portraits inoubliables qui mériteraient chacun une longue description : *Nicolas Albergati, cardinal de la Sainte-Croix* (1432, Musée de Vienne), où le maître traite la figure comme le paysage avec une entente scientifique de la perspective (esquisse à la pointe d'argent à Dresde) ; *Timothée* (?) de la même année (National Gallery) si expressif et si simple ; *l'Homme au turban* (Id., 1433), bourgeois élégant en qui on a voulu reconnaître Jean van Eyck lui-même à cause du chaperon artistement noué qui coiffe le personnage ; *Arnolfini et sa femme* (Id., 1434), l'une des plus hautes créations du maître, peinture de genre et tableau de mœurs, magistrale étude physionomique, incomparable poème d'intimité candide et somptueuse ; l'orfèvre brugeois *Jean de Leeuw* (1436, Musée de Vienne), et quelques portraits non datés qui, vraisemblablement, sont de cette période : le pittoresque *Baudouin de Lannoy* (Musée de Berlin), le *Jeune Homme* du Gymnase d'Hermanstadt et un autre portrait d'Arnolfini seul et en buste (Musée de Berlin.)

Jean van Eyck est alors au comble de la faveur. Le 13 mars 1434, Philippe



X. — JEAN VAN EYCK

La Madone du Chanoine van der Paelen (p. 13 et 14)

(Musée de Bruges)

le Bon réprimande ses receveurs d'avoir retenu la pension de l'artiste. Quelque temps plus tard le duc offre six tasses d'argent au « baptisement » de l'enfant du maître et fait tenir le nouveau-né sur les fonts, en son nom, par le seigneur de Chargny.

En 1436, Jean van Eyck peint la plus importante de ses compositions religieuses (après le polyptyque de *l'Agneau*), la *Madone du chanoine van der Paele* (Fig. X, Musée de Bruges) (1). L'œuvre est signée et datée, et les paroles inscrites sur le cadre primitif et tirées du Livre de la Sagesse sont celles-là mêmes que l'on relève dans *l'Adoration de l'Agneau* au-dessus de la Vierge qui trône à côté de Dieu le Père. L'église romane, où nous introduit le retable du chanoine van der Paele, est peut-être la basilique de Saint-Donatien, la cathédrale de Bruges qui, naguère, s'ornait du chef-d'œuvre. Au delà des arcades s'ouvrant sur le déambulatoire, des vitraux lenticulaires, tels que Jean van Eyck en peignit souvent (*Vierge Rolin*, *Annonciation* de Saint-Pétersbourg, autel portatif de Dresde) laissent passer une lumière fine qui glisse en caresse sur les colonnes trapues et presque naines si on les compare à la hauteur des personnages, — convention qui sera frappante dans certaines parties de *l'Adoration de l'Agneau*. Assise sous un dais vert, vêtue d'un manteau pourpre, la Madone avec son front bombé, ses joues pleines, son cou robuste, répète en l'achevant le type annoncé par *la Vierge du chancelier Rolin*. L'enfant Jésus joue avec un perroquet et s'empare des fleurs de sa mère ; d'aucuns le trouvent « sans charme et sans grâce ». Peut-être. Mais van Eyck a rendu ce que la tendre enfance, même robuste, même flamande, a tout à la fois de mièvre et de vieillot. A gauche de la Vierge s'agenouille le donateur, maître Georges van der Paele, chanoine de Saint-Donatien, — élu en 1410, décédé en 1444. De ses mains courtaudes et carrées il garde son bréviaire, ses besicles en corne, ses gants. Chauve, avec quelques touffes maigres au-dessus de l'oreille, le front osseux et dur sous la peau mince, les yeux soulignés d'une poche veinée, la mâchoire couverte de plis graisseux et couturés, — ce chanoine est illustre dans l'art du portrait. Derrière lui, debout, se tient son patron, saint Georges, éphèbe cuirassé qui esquisse un sourire « éginétique », — curieuse survivance d'archaïsme médiéval qui frappe également chez l'ange de *l'Annonciation* de Saint-Pétersbourg et dans le visage du pseudo-Hubert van Eyck qui chevauche parmi *les Juges intègres* du polyptyque de l'Agneau. En pendant à saint Georges, voici le patron de l'ancienne cathédrale

(1) L'œuvre se trouvait primitivement dans la sacristie de l'église de Saint-Donatien. Transportée à Paris, après la Révolution, elle ne revint qu'en 1814. Elle est fendue horizontalement ; aux deux extrémités, pres de saint Georges et de saint Donatien, la flamme des grands cierges d'autel a laissé des traces légères Un peintre du XVIe siècle — peut-être l'un des Claeissins — a caché le sexe de l'enfant sous un pan de linge tortillé.

de Bruges, saint Donatien, en splendide vêture épiscopale, la croix processionnelle dans une main et, dans l'autre, la roue aux cinq cierges rappelant son miraculeux sauvetage.

Le trône avec ses beaux accessoires sculptés, le tapis oriental, les cheveux d'or de la Vierge, l'armure et le pennon de saint Georges, la chape brodée de saint Donatien, la lumière fluide que les vitraux tamisent dans le déambulatoire s'harmonisent sur une trame d'or, la matière s'épaississant parfois dans les ombres, le modelé s'obtenant par des superpositions de pâtes de plus en plus légères, de plus en plus transparentes, de façon à ménager les dessous, à renforcer les valeurs, sans rien enlever de leur éclat. Traduite en étincelantes colorations d'émail, la *Madone du chanoine van der Paele*, a dicté l'ordonnance d'un grand nombre de tableaux brugeois; Memlinc notamment y a trouvé la formule de son chef-d'œuvre le *Mariage mystique de sainte Catherine*. Une copie de la *Madone* est à Hampton-Court et le Musée d'Anvers possède une magnifique réplique du retable, provenant de Watervliet, exécutée dans le courant du XVe siècle, de dimensions un peu moindres, d'une technique très sûre et très forte dans le manteau bleu de saint Donatien notamment, où courent des broderies d'or, et dans la tête du chanoine finement ombrée.

Nous pensons que c'est après la *Vierge du chanoine van der Paele* que Jean van Eyck exécuta l'*Annonciation* de Saint-Pétersbourg (volet gauche d'un triptyque dont le centre et le volet droit sont perdus). L'œuvre provient de Dijon ce qui fit supposer qu'elle fut exécutée vers le même temps que la *Vierge du chancelier Rolin* (1). Mais le modelé plus doux, plus fondu, est celui des dernières œuvres du maître. L'église où se déroule cette *Annonciation* est décorée d'un dallage à figures qui rappelle le *pavimento* de la cathédrale de Sienne. On y peut voir l'indice d'un voyage de Jean van Eyck en Italie et cette hypothèse se trouve fortifiée par l'évocation d'Assise qui apparaît dans le fond du précieux petit tableau : *Saint François recevant les stygmates* (Pinacothèque de Turin). Un document de 1470 attribue cette dernière œuvre à Jean van Eyck. Elle est sans doute contemporaine de l'*Annonciation*, et, d'ailleurs, dans la dernière partie de sa carrière le maître exécuta un groupe de charmantes petites œuvres religieuses : la *Vierge dans l'église* (original perdu), le petit autel portatif de Dresde, délicieux bijou pictural, la jolie *Madone* de l'Institut Staedel à Francfort, la *Sainte Barbe* inachevée (1437) et la *Madone à la Fontaine* (1439), ces deux dernières au Musée d'Anvers. Ce musée possède aussi l'une des cinq répliques connues de la *Vierge dans l'église* (catalogué actuellement sous la mention : *Maître*

(1) C'est l'opinion que nous avions tout d'abord adoptée dans notre *Renaissance Septentrionale*.



XI. — JEAN VAN EYCK (d'après)
La Vierge dans l'Église (voir p. 14 et 15)
(Musée d'Anvers)



XII. — JEAN VAN EYCK
Sainte Barbe (p. 15)
(Musée d'Anvers)

brugeois de 1499); elle fait partie d'un diptyque que l'on attribuait jadis par erreur à Memlinc. (Fig. XI). Si la copie est fidèle, on constate une tendance de Jean van Eyck à affiner son type féminin. Mais le copiste, tout en surveillant sa facture, n'a point la sûreté infaillible du maître; les petits carreaux du dallage, ornés d'agneaux passants, ne sont pas dessinés avec une très grande fermeté. L'artiste remédie d'ailleurs à ces faiblesses par un sentiment très fin des valeurs et de la lumière (1).

La célèbre petite *Sainte Barbe* du Musée d'Anvers (Fig. XII) est signée et datée *Iohes de Eyck me fecit 1437*. Ce n'est qu'une préparation de tableau. Karel van Mander nous dit — et nous n'avons pas de peine à le croire — que les ébauches de Jean étaient plus complètes que les travaux d'autres artistes, et il signale à ce propos un panneau inachevé « extraordinairement joli » qui appartenait à son maître Lucas de Heere. C'est la *Sainte Barbe* qui dit si bien, malgré ses petites dimensions, à quel point Jean éprouva la joie d'enfermer un vaste espace dans un petit cadre. Une tour immense qui proclame le génie « architecturiste » du maître, s'inscrit dans le ciel; aux pieds du géant des ouvriers s'agitent, poussent des brouettes, transportent des matériaux, taillent, martèlent, roulent des pierres; des curieux, des dames, des seigneurs à cheval circulent sur le chantier, tandis qu'au haut de l'édifice des hommes déposent des blocs hissés par la grue. Dans le fond, d'une part, une colline, de l'autre côté une ville fantastique étagée en pyramide. Sainte Barbe est assise au centre, étalant les cassures multiples de sa robe sur toute la largeur du panneau. Et dans son visage pensif, qu'encadrent des cheveux légèrement crépus, s'accentue la spiritualisation du type féminin annoncée par la *Vierge dans l'Église*.

Le panneau de la *Sainte Barbe* est en bois de chêne entièrement recouvert d'un fond crayeux; seul le ciel est *peint* en azur avec une légère teinte de pourpre. La composition proprement dite — personnages, paysage, tour — est finement *dessinée* au pinceau, avec une couleur brune. Les ombres sont indiquées par des hachures, également *dessinées* par conséquent. Le fond est sans doute une préparation à la gomme ou au blanc d'œuf; les parties dessinées sont exécutées à la *tempera*; le ciel n'exigeant pas de dessin avait été peint directement à l'huile. Il restait au maître à poser sur les parties dessinées ses tons colorés à base d'ambre, de mastic, peut-être aussi de sandaraque, mélangés de siccatif et que la térébenthine avivait au dernier moment. Les couleurs ainsi combinées avec un vernis huileux, Jean van Eyck sans doute procédait par glacis successifs, reprenant le travail du modelé pour chaque couche nouvelle, gardant aux dessous leur sonorité, dosant si admirablement ses matières

(1) Nous parlerons plus tard du volet représentant le donateur de cette réplique : Chrétien de Hondt, 30[e] abbé des Dunes, — ainsi que des deux revers du diptyque, le tout exécuté probablement en 1499.

qu'elles ont résisté aux siècles et que les siècles même ont ajouté une inappréciable patine à ses tons d'émail, d'or et de gemmes.

La petite *Madone à la fontaine* (Musée d'Anvers) et le Portrait de la femme du peintre (Musée de Bruges) sont les deux dernières œuvres connues du maître. La *Madone* d'Anvers (Fig. XIII), signalée dans un inventaire de Marguerite d'Autriche en 1524, est datée de 1439. Il en existe de nombreuses répliques, (dessin au Cabinet des estampes de Berlin, copie avec variantes au Musée de la même ville, réplique au Musée de New-York, etc.), et l'œuvre doit sans doute sa célébrité à son caractère exceptionnellement doux. Nous ne sommes plus dans une église, mais en plein air ; le maître n'a point changé de modèle pour la Vierge ; mais l'inclinaison affectueuse de la tête de Marie, l'attitude de Jésus, les fleurs qui s'épanouissent en buissons épais dans le fond, sont des nouveautés qui enrichissent l'art de Jean van Eyck et viennent ranimer d'une haleine de mysticisme juvénile la noble maturité du maître. Il se peut que le génie de Stephan Lochner, — si vivement épris de la nature végétale et qui créait, en 1435, *la Vierge en rose* du Musée diocésain de Cologne, — ait déterminé cette ascension suprême du maître flamand.

Sur le haut du cadre qui entoure le portrait de la femme de Jean van Eyck (Fig. XIV, Musée de Bruges), on lit : *Conjux meus Iohes me complevit año 1439, 17 Iunii* ; et sur la bordure inférieure : *Etas mea triginta triū anoru. Als ik kan.* Ce portrait appartenait autrefois à la corporation des peintres et selliers et décorait la chapelle de cette gilde, bâtie en 1452 et devenue la chapelle des sœurs « ligouristes » dans la Noordzandstraet, à Bruges. L'effigie du maître lui-même, — perdue hélas ! — faisait pendant à celle de sa femme, laquelle fut retrouvée... au marché aux poissons de Bruges en 1808 ! Dans cette jeune femme de trente-trois ans, aux chairs blanches, délicatement rosées, aux cils blonds, aux imperceptibles sourcils d'or, — les blondes seules étaient belles aux yeux des Flamands d'autrefois, — on veut voir à tout prix une bourgeoise pincée, désagréable, monacale, laide, — et l'on plaint le maître. Mais comment ne point paraître un peu embéguinée sous cette coiffure que flanquent les truffauds cornus et rembourrés ? Les lèvres sont un peu minces, il est vrai, mais les traits sont fins, réguliers, distingués ; la main est exquise. Y a-t-il là de quoi gémir ? Et jamais Jean van Eyck ne peignit avec plus d'âme ; son pinceau a de merveilleuses caresses pour traduire l'épiderme transparent et frais, pour peindre l'ombre douce et tiède où baigne la jolie oreille ; et les sinuosités microscopiques de la ruche qui borde la coiffe blanche sont détaillées avec tant de finesse que jamais elles ne se confondent. Jean van Eyck arrivait au terme de sa carrière sans défaillance, sans la moindre diminution de son génie ; c'est avec orgueil, j'imagine, qu'il dédia ce merveilleux ex-voto à sa jeune



XIII. — JEAN VAN EYCK
La Madone à la Fontaine (p. 16)
(Musée d'Anvers)



XIV. — JEAN VAN EYCK

Portrait de la femme du peintre (p. 16)

(Musée de Bruges).

compagne ; c'est avec une légitime fierté qu'il y pouvait inscrire sa devise : *Als ik kan.*

On ne saurait passer sous silence *la Vierge* (Fig. XV, Collection Helleputte) adorée par l'abbé van Maelbeke, prévôt de Saint-Martin d'Ypres. C'est une œuvre que Jean van Eyck a laissée à l'état d'ébauche, mais qu'on a complètement remaniée au XVIIe siècle. La critique allemande la tient pour une supercherie du XIXe siècle ; la critique allemande a tort. L'authenticité du tableau est hors de doute, et peu de peintures de cette époque ont pour se défendre un dossier si complet et si convaincant ; deux documents du XVe siècle mentionnent l'œuvre et, notamment, une note de 1445 du mémorial de la communauté des frères gris d'Ypres. Puis van Mander, van Waernewyck, Guichardin en parlent et la décrivent. Enfin il en existe deux copies anciennes à Ypres même, l'une à l'église Saint-Martin, l'autre au Musée. Van Mander en a dit : « Il semble que ce fut une œuvre plus divine qu'humaine. » Mais hélas ! Des barbouilleurs l'ont *refaite* impitoyablement. L'abbé Nicolas van Maelbeke est effrontément défiguré ; on lui a peint une tête rougeaude de tireur à l'arc. Aucun vestige ne subsiste du pinceau de Jean, ni dans la Vierge, ni dans les volets, ni dans les grisailles de l'extérieur ; repeinte au XVIIe siècle et une ou deux fois au XIXe, l'œuvre est tuée ; seules la conception de l'ensemble et aussi quelques particularités du paysage dénoncent l'origine de la merveille souillée.

Jean van Eyck ne fut indifférent à aucune des formes de son art. Décorateur, (en 1433 il étoffa de couleurs six statues — détruites — de l'hôtel de ville de Bruges), miniaturiste (il paya et sans doute surveilla les travaux des enlumineurs du duc), paysagiste, architecturiste, portraitiste sans rival, il accepta des travaux de géographe et fut aussi peintre de genre (on signale de lui une *Chasse à la loutre* et une *Salle de bain* perdues). Il mourut en 1440, fut enterré dans le cimetière de Saint-Donatien, puis transporté à l'intérieur de l'église, où, jusqu'à la Révolution française, on célébra une messe anniversaire pour le repos de son âme. Son épitaphe, déjà fleurie d'humanisme, dit qu'il surpassa Phidias, Apelle et Polyclète.

Il fut l'un des plus grands explorateurs de la nature ; à ce titre il est l'un des pères de l'art moderne. Sa joie à saisir la physionomie exacte des êtres et des choses est inlassable, sa sûreté à les rendre, infaillible. Il n'y a point dans l'histoire de l'art un autre exemple d'une pareille soumission à la réalité objective. C'est à tort, qu'on lui reproche de manquer d'émotion mystique. Nul maître ne fut plus religieusement absorbé par les joies sublimes de son art ; nul peintre ne comprit mieux la poésie des oratoires gothiques et ne créa, pour les orner, de plus précieux tableaux d'autel. Si le retable de Melchior Broederlam est une belle image de dévotion, la *Vierge du chanoine van der Paele* est une image du Paradis.

IV

Le Retable de l'Agneau.

Nous croyons bien faire en préfaçant la description du chef-d'œuvre d'un exposé chronologique dont l'idée nous a été suggérée par le travail de M. Ed. Taurel paru dans *l'Art chrétien en Hollande et en Flandre* (1). Nous avons complété le bref historique de M. Taurel au moyen des renseignements fournis par Ch. Ruelens (2) et plus récemment par MM. Ch. Van den Gheyn (3), V. Fris (4), Coenen (5), Bergmans (6), etc. Nous espérons qu'on ne nous reprochera pas d'avoir raconté trop longuement la vie du chef-d'œuvre, chargée à la fois de drame et de gloire.

1420. Date présumée de la commande du retable à Hubert van Eyck par Josse Vyt. Celui-ci, issu d'une famille de financiers, était le second fils de Nicolas Vyt, haut bailli du pays de Waas. Josse épousa Elisabeth Borluut, devint échevin « inférieur » de Gand en 1395, échevin « supérieur » en 1425, acheta vers ce temps la seigneurie de Pamele, sur les frontières du Brabant et fut nommé *voorscepene* ou bourgmestre de Gand pour l'année 1433-34, celle qui suivit l'inauguration du retable. Durant sa magistrature il réprima durement une révolte des petits métiers. Sept foulons furent arrêtés et décapités. Josse Vyt mourut en 1439 et sa femme en 1443. Tous deux furent enterrés dans l'église Saint-Etienne-les-Augustins et non point à

(1) Tome 1er, pages 2 à 5. Amsterdam (1881). (2) Annotations de Crowe et Cavalcaselle. *Les anciens peintres flamands*. t. II, p. LXII. (3) *Quelques documents inédits sur deux tableaux célèbres. Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, t. VIII, 1900, pp. 201 à 208. (4) *Chronique des arts*, 1907, p. 61. Notes très intéressantes sur le donateur. (5) *Quelques points obscurs de la vie des Frères van Eyck*, Liége, 1907. (6) *Note sur la représentation du retable de l'Agneau Mystique*. Gand, juillet 1909.



XV. — JEAN VAN EYCK

La Madone de l'Abbé van Maelbeke (p. 17)

(Collection Helleputte).

l'église Saint-Jean (devenue Saint-Bavon). Josse Vyt ayant vécu dans une grande opulence, on peut croire que les van Eyck trouvèrent en lui un protecteur généreux.

1426. Le 18 septembre, mort de Hubert van Eyck. Son épitaphe dit : « En l'an du Seigneur, sois-en certain, mille quatre cent vingt-six, au mois de septembre, le dix-huitième jour tombait, lorsque dans la souffrance je rendis mon âme à Dieu ! »

1432. Achèvement et inauguration du polyptyque. La date est donnée par le chronogramme du quatrième vers d'une inscription latine *révélée* en 1823 (d'une manière incorrecte) par le chanoine de Bast, lequel en avait trouvé copie dans un manuscrit du jurisconsulte gantois Christophe van Heurne, — et *relevée* vers le même temps par Waagen sur le cadre inférieur des volets (conservés à Berlin, quelques lettres restant illisibles). Voici la traduction de ce texte rédigé probablement par un prêtre de l'église Saint-Jean : « Le peintre Hubert van Eyck, auquel personne n'a encore été trouvé supérieur, commença ce travail. Jean, son frère et son émule dans l'art, l'acheva à la prière de Josse Vyt. Le six mai (de cette année 1432) vous met en face de l'œuvre peinte au verso » (Tr. Coenen). Le chef-d'œuvre fut placé dans la dixième chapelle de l'église Saint-Jean, où les donateurs avaient, semble-t-il, l'intention de se faire enterrer.

1440. Juillet, mort de Jean van Eyck.

1458. Le 23 avril, l'intérieur du polyptyque est représenté sur la place du Marais à Gand sous forme de tableau vivant, à l'occasion de l'entrée de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, lequel venait de la porte de Bruges.

1494. Voyage dans les Pays-Bas du savant médecin de Nüremberg, Jérôme Münzer, qui prend sur le chef-d'œuvre des notes consignées par le docteur Hartmann Schedel dans un manuscrit latin datant de 1495. Münzer après avoir décrit exactement le polyptyque, dit entre autres : « Après que le maître eut achevé son œuvre on lui donna une somme de 600 couronnes en plus du chiffre convenu. Il y eut un autre grand artiste qui, voulant imiter une telle peinture dans ses œuvres, devint mélancolique, puis fou... Le maître est inhumé devant l'autel ». — Ceux qui ont fourni des renseignements à Jérôme Münzer confondaient les deux frères en une même personne. Le grand peintre qui devint fou de ne pouvoir égaler les van Eyck pourrait bien être Hugo van der Goes.

1520. Albert Dürer visite Gand et s'émerveille du polyptyque. « Après quoi je vis le retable de Saint-Jean ; c'est une peinture précieuse et élevée outre mesure et les figures d'Ève, de Marie et de Dieu le Père sont particulièrement belles. »

1530. Le polyptyque est restauré par Lancelot Blondeel, le glorieux dessinateur de la cheminée du Franc de Bruges, et Jan Schooreel peintre et chanoine

d'Utrecht. Exécutant leur travail avec un soin religieux, les deux grands artistes décidèrent de ne point retoucher certains endroits qui n'avaient que pâli. Les chanoines de Saint-Jean firent don à Jan Schooreel d'un hanap d'argent.

1540. Charles-Quint ayant supprimé la célèbre abbaye de Saint-Bavon et transporté son chapitre dans l'église Saint-Jean (où resplendissait le chef-d'œuvre), celle-ci finit par prendre le vocable de Saint-Bavon sous lequel elle est encore désignée de nos jours.

1559. Philippe II, grand admirateur du polyptyque, charge le peintre Michel Coxcie, dit le Raphaël flamand, d'en exécuter une copie. Coxcie travailla deux ans à sa réplique qui fut envoyée au château de Valladolid puis transportée dans la chapelle du vieux palais de Madrid. Rapportée d'Espagne en 1815 par le général Belliard, l'œuvre de Coxcie était à Bruxelles en 1817. Une partie est aujourd'hui à Gand (Anges musiciens et chanteurs, Ermites, Pèlerins, Chevaliers, Juges et leurs revers), une autre partie à Berlin (Dieu le Père, l'Agneau mystique). La Vierge et saint Jean-Baptiste sont à la pinacothèque de Munich.

1560. Le chroniqueur gantois van Waernewyck écrit dans ses *Vlaamsche Oudvremdigheit (Anciennes raretés flamandes) :* « Il existe dans les murs de Gand de nombreux ouvrages d'art qui méritent d'être vus, tels que le grenier de fer et le retable de l'église Saint-Jean, qui en vaut dix. »

1562. Dans la seconde édition de ses *Vlamsche Oudvremdigheit*, van Waernewyck écrit : « Dans l'église Saint-Jean on peut voir un tableau d'autel si remarquable d'invention et de technique picturale que, dans toute l'Europe, à dire vrai, il n'est point possible d'en trouver un qui l'égale. Le maître s'appelait Jean van Eyck, de Maeseyck, une petite ville du pays campinois. En un temps grossier *(ruden tijt)* Dieu nous envoya ce grand artiste. »

1566. A la suite des troubles du 19 août de cette année, les chanoines redoutant qu'on mît la cathédrale au pillage, firent transporter le polyptyque à la nouvelle citadelle. On suppose que l'œuvre fut remise en place l'année suivante.

1578. Désireux d'obtenir l'appui d'Élisabeth d'Angleterre, les calvinistes décident de lui offrir le chef-d'œuvre et le font transporter à l'hôtel de ville avec d'autres objets précieux. Le seigneur de Lovendeghem, Josse Triest, déjoue la manœuvre des calvinistes et empêche le départ du polyptyque qui reste à l'hôtel de ville jusqu'en 1584.

1584. Le retable est replacé à l'église Saint-Bavon le 17 septembre et le peintre Frans Horebaut est chargé de le remettre sur l'autel de la chapelle Vyt.

1604. Première édition du *Schilderboeck* de Karel van Mander qui décrit le retable avec enthousiasme : « Pour tout dire l'œuvre est exceptionnelle et



XVI. — HUBERT & JEAN VAN EYCK

Le Retable de l'Agneau fermé (p. 24 et 25).

prodigieuse; les couleurs : le bleu, le rouge, le pourpre sont inaltérables et si belles qu'on les dirait dans toute leur fraîcheur... les artistes en sont frappés de stupeur; oui, l'œuvre, dans son ensemble, les décourage. » (Trad. Hymans.)

1641. Le 1er juin le feu embrase la toiture, nouvellement reconstruite, de la grande nef de Saint-Bavon; le chef-d'œuvre est déposé en lieu sûr en moins d'une heure.

1662. Les figures d'Adam et d'Ève sont nettoyées par le peintre A. van den Heuvel.

1781. Joseph II visite l'église Saint-Bavon et se déclare scandalisé par la vue d'Adam et d'Ève; les deux panneaux sont remisés dans les combles.

1794. Les commissaires français enlèvent les panneaux du milieu, — partie fixe. L'évêque de Gand, Mgr Fallot de Beaumont, réussit à empêcher le départ des volets, — partie mobile.

1799. On expose au Louvre les panneaux enlevés, qui produisent une sensation énorme.

1815. Grâce à la fermeté de Wellington, les panneaux enlevés reviennent à Gand au milieu de l'allégresse populaire.

1816. Les panneaux enlevés par les commissaires français sont remis en place le 10 mai, et le gouverneur de la Flandre orientale prend un dispositif remarquable portant notamment que les restitutions se font « sous la condition expresse que les tableaux rendus ne pourront jamais être aliénés sans l'autorisation du gouvernement » et que « les maires feront chaque année rapport sur l'état des tableaux ». — Mais la même année, les volets conservés en 1794 et qu'on avait négligé de remettre sur l'autel, sont vendus au marchand Nieuwenhuis, un Hollandais habitant Bruxelles. Dès 1815, les marguilliers avaient cherché à vendre en Angleterre les six panneaux en question. Nieuwenhuys consentit à donner mille francs par volet, — prix fixé par les marguilliers eux-mêmes, — à la condition que les peintures lui fussent livrées dans les vingt-quatre heures. L'évêque, Mgr de Broglie, étant absent, le vicaire général, J. Le Surre, prit l'avis de deux hommes « compétents », dont l'un déclara que les volets n'avaient d'autre mérite que leur « antiquité » et qu'un amateur en donnerait bien cent francs pièce! Les volets furent livrés à Nieuwenhuys. *(Anges musiciens, Anges chanteurs, Pèlerins, Ermites, Chevaliers* et *Juges).* Quelques archéologues déposèrent une plainte; une descente de justice fut opérée chez le brocanteur. Mais déjà les six panneaux étaient sortis clandestinement de Belgique. Nieuwenhuys les vendit 100,000 fr. à un Anglais, appelé Solly, qui habitait l'Allemagne et qui les céda avec un gros bénéfice au roi de Prusse.

1817. Le gouverneur de la Flandre orientale, baron de Kevenberg, invite les marguilliers « à lui faire connaître les auteurs de la vente illicite... afin de faire peser sur eux la responsabilité qu'ils ont encourue ». Dans sa longue réponse du 7 juillet le vicaire général Le Surre, dit que les marguilliers « comme administrateurs en service d'activité » avaient droit de vendre ces volets, « espèce de fermeture antique quoique fort disgracieuse », et que les Français survenant dans le pays « avec leur agence de commerce et approvisionnement pour l'extraction en pays conquis des objets de sciences, arts et agriculture » avaient abandonné les panneaux « comme chose de peu de valeur ».

1820. Les copies de la Vierge et de saint Jean-Baptiste exécutées par Michel Coxcie sont achetées à Bruxelles pour la pinacothèque de Munich.

1822. Un incendie éclate sur les toits latéraux de la cathédrale de Saint-Bavon et des cendres brûlantes tombent sur le retable. Quelques hommes courageux réussissent à sauver le chef-d'œuvre, mais au témoignage de M. de Bast « le panneau du grand tableau fut fendu d'un bout à l'autre en le sauvant à la hâte ». Les chanoines font demander au restaurateur Lorent quel serait son prix pour la restauration de la composition entière. Il demande 1,000 francs ; on trouve le prix exagéré et la restauration est différée.

1826. Rapport de M. de Bast à la commission pour la conservation des objets d'art (16 novembre), décrivant le mauvais état du chef-d'œuvre. A titre d'essai et sous la direction du peintre allemand Schultz envoyé à Gand pour copier des parties du retable, M. de Bast a fait restaurer la Vierge par Lorent qui, pour huit jours de travail, demande 120 francs (15 francs par jour !) Un autre nettoyeur offre d'exécuter la restauration entière pour 400 francs. M. de Bast mentionne aussi le restaurateur Bordeaux et conseille de les employer tous les trois. La même année, la même commission dit dans un rapport : « Et ces messieurs (les membres du chapitre?) veulent justifier la vente illicite des volets en disant qu'il vaut mieux les voir soignés et conservés dans toute leur beauté au Musée de Berlin que de les voir dépérir dans la cathédrale de Gand. »

1828 La commission exprime la crainte que les panneaux ne soient irrémédiablement perdus.

1828. Le collège des bourgmestre et échevins charge Lorent de la restauration, laquelle est terminée le 23 juin. Le restaurateur compte 55 journées à 15 francs par jour, soit 825 francs (dix jours pour *la Vierge* en 1825 ;douze jours pour *Dieu le Père ;* quinze pour *saint Jean-Baptiste ;* dix-huit pour *l'Adoration de l'Agneau* proprement dite.)

1834. La commission signale l'abandon des volets d'*Adam* et d'*Ève* dans les combles de l'église.

1847. M. de Laborde, en séjour à Gand, voit les panneaux d'*Adam* et d'*Ève* et écrit : « Ces précieux tableaux appuyés contre le mur dans un galetas sans cheminée sont exposés aux désastreux effets des variations de la température, au froid en hiver, à une chaleur brûlante en été ; n'étant pas accrochés, on les déplace à chaque mouvement opéré dans un fouillis de meubles, de bannières, de chandeliers, de pupitres, etc. ; on les heurte, on menace de les briser. » Ayant écrit au gouvernement pour annoncer que l'évêque et le chapitre céderaient les deux panneaux pour 40,000 francs, qui seraient employés aux réparations urgentes de l'église, le célèbre archéologue ne reçut point de réponse. « La bureaucratie probablement m'aura trouvé bien osé, dit-il ; et je crains de trouver à mon tour l'administration bien insouciante. »

1858. La Commission signale à nouveau des détériorations et réclame une nouvelle restauration du chef-d'œuvre. Le bureau des marguilliers répond que rien ne presse. La Commission insiste et, après une visite au polyptyque, adresse le 12 avril une note au collège des bourgmestre et échevins. La fabrique annonce qu'elle va se charger du soin de la restauration ; la Commission proteste et veut s'y opposer. Mais les fabriciens font enlever le retable. D'autre part, la même année, une première démarche est faite par le gouvernement en vue de l'achat d'*Adam* et d'*Ève* pour les collections de l'État.

1859. La fabrique ayant entrepris la restauration du polyptyque en refusant le contrôle de la Commission des monuments, celle-ci, à la date du 12 mai, adresse une lettre au conseil communal de Gand, afin de rappeler la fabrique au règlement. La restauration s'accomplit en dépit de cette protestation. On ignore le nom du restaurateur dont le travail fut généralement approuvé.

1860. On signale à la Commission les six volets de la copie de Coxcie qui se trouvaient chez le fils Nieuwenhuys : Les *Anges chanteurs*, les *Anges musiciens*, les *Pèlerins*, les *Ermites*, les *Chevaliers*, les *Juges*, c'est-à-dire les copies des volets brocantés naguère par le père ! La Commission estimant qu'il conviendrait d'acheter ces copies pour les joindre aux parties originales du Retable restées à Gand, fait une communication dans ce sens à la ville.

1861. Le conseil de fabrique cède au gouvernement belge les deux figures d'*Adam* et d'*Ève*, placées depuis au Musée de Bruxelles. L'acquisition par l'État de ces deux volets a lieu aux conditions suivantes énumérées dans un arrêté royal du 22 juin : 1° Intervention de l'État jusqu'à concurrence de 50,000 francs dans l'exécution de vitraux pour l'église de Saint-Bavon ; 2° don à l'église des six volets du

retable copiés par Michel Coxcie et achetés par le département des beaux-arts à M. Nieuwenhuys fils ; 3° exécution, aux frais du gouvernement, de copies des volets d'*Adam* et d'*Ève*, destinées à rétablir dans son ensemble l'œuvre des frères Van Eyck. L'arrêté royal attribue les figures d'*Adam* et d'*Ève* à Hubert van Eyck et stipule que les copies seront exécutées « avec les modifications qui seraient indiquées par le conseil de fabrique ». Le copiste désigné fut M. Victor Lagye d'Anvers.

* * *

Supposons le polyptyque reconstitué en ses éléments originaux

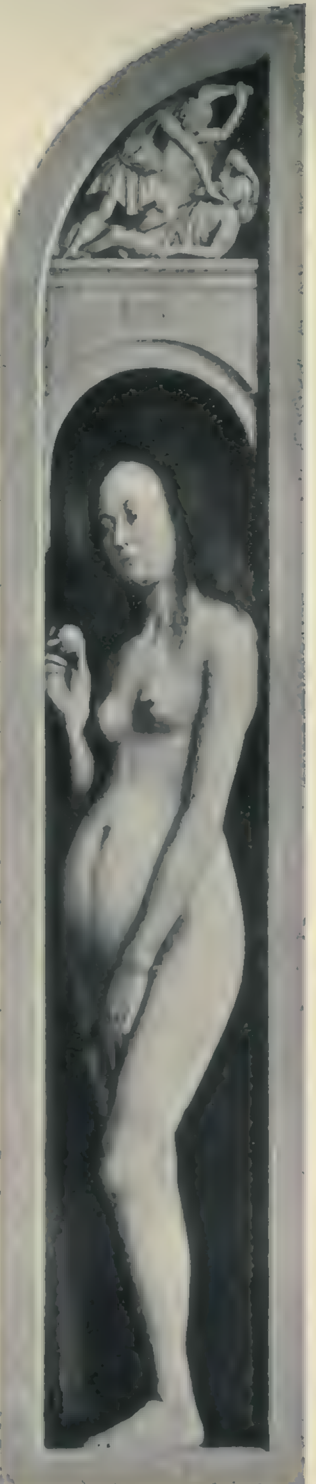
Fermé, le Retable superpose trois séries de figures. (Fig. XVI). Dans le bas, quatre panneaux montrent : aux extrémités les donateurs, Josse Vyt et sa femme Isabelle Borluut ; au centre, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, imitant des statues. Plus haut est représenté le mystère de l'Annonciation qui se déroule en quatre panneaux ; ceux du centre sont sans personnages ; aux extrémités, on voit Marie et l'ange Gabriel. L'ensemble de ces volets est surmonté de trois lunettes cintrées. Celle du milieu, plus haute, se divise en deux parties où l'on aperçoit à droite du spectateur la sibylle de Cumes, à gauche la sibylle d'Erythrée. Les deux autres lunettes montrent le prophète Zacharie au-dessus de l'ange Gabriel et le prophète Michée au-dessus de la Vierge.

De tout cet ensemble composant l'extérieur du Retable, on ne peut voir en Belgique que les deux étroits panneaux qui complètent le décor de l'*Annonciation* (Fig. XVII, Musée de Bruxelles, revers des volets d'*Ève* et d'*Adam*). D'un côté est un petit tabernacle avec un plat, une bouilloire de cuivre et une serviette, le tout voilé d'inexprimables rousseurs. D'autre part, au delà d'un balcon où montent deux colonnettes accouplées par le plus adroit des architectes et reproduites par le plus hardi des peintres, on voit un coin de ville. On a cru pouvoir identifier ce site avec la rue Courte du Jour de Gand, et comme Josse Vyt possédait trois hôtels dans ces parages, on a dit que le peintre avait transformé en atelier le second étage de la demeure du Mécène et reproduit pour son *Annonciation* le décor patricien et le site gantois offerts à ses yeux. Dans les demi-lunettes qui surmontent ces panneaux, la sibylle de Cumes — turban bordé de perles, corsage bleu brodé d'or, voile retombant — se présente de face, tandis que la sibylle d'Erythrée, avec son turban blanc rayé de bleu, se montre de profil comme accroupie dans son ample robe blanche bordée d'or. Le caractère de ces deux figures, ainsi que des prophètes, diffère du style des autres parties extérieures des volets. Elles pourraient avoir été exécutées sous l'influence de Hubert. Le décor et les admirables figures de *l'Annonciation*, les grisailles représentant les





XVII — Extérieur des volets d'Adam et d'Ève (p. 24)
Retable de l'Agneau
(Musée de Bruxelles)





XVIII — ADAM ET ÈVE (p. 27 et 28)
Volets du Retable de l'Agneau
(Musée de Bruxelles)

deux saints Jean, — magnifiques statues qui jouent le marbre jusqu'à l'illusion — et les portraits de Josse Vyt et d'Isabelle Borluut, symboles des vieilles vertus bourgeoises précis jusqu'à l'âme (toutes parties que nous ne décrirons pas en détail, puisque c'est à Berlin qu'on les admire et non en Belgique), sont, par contre, les merveilles d'un art nouveau à qui la vie des êtres, des choses, de l'atmosphère livre tous ses secrets et qui se hausse en outre à la synthèse idéale. Jean van Eyck, à notre avis, en est l'auteur.

L'extérieur, exécuté en dernier lieu, est pourtant la préface de l'événement exalté à l'intérieur; il prédit *l'Adoration de l'Agneau* par la présence : 1° des sibylles, prophétesses *païennes*; 2° de Michée et de Zacharie, prophètes du *monde juif*; 3° de Gabriel qui annonce à Marie le prochain avènement du Messie; 4° de Jean-Baptiste, le Précurseur immédiat de l'Agneau, celui qui, le premier, fit savoir qu'il était venu; 5° de Jean l'Évangéliste, lequel, dans l'Apocalypse, a révélé le signe éternel de l'Agneau dans le ciel. — Cette préface porte la trace d'un symbolisme artistique déjà vénérable; de même il faudrait remonter aux premiers siècles chrétiens, aux peintures des catacombes, aux premières mosaïques représentant l'Agneau, debout sur une colline verdoyante d'où sortent les quatre fleuves du Paradis, pour retrouver les ancêtres de la scène auguste évoquée à l'intérieur.

Ouvrons le Retable. (Fig. XIX).

L'intérieur se partage en deux zones, — et peut-être y en avait-il trois primitivement, car van Mander et van Vaernewyck parlent d'une prédelle représentant un *Jugement dernier* qui avait déjà disparu de leur temps. La zone supérieure se compose de sept panneaux. Au centre *Dieu le Père*, à droite la *Vierge*, à sa gauche *saint Jean-Baptiste ;* à droite de la Vierge les *Anges chanteurs*, à gauche de saint Jean-Baptiste les *Anges musiciens ;* aux deux extrémités *Adam* et *Ève*. Deux petites compositions traitées en grisaille surmontent les figures de nos ancêtres : au-dessus d'Adam, le *Sacrifice d'Abel et de Caïn*; au-dessus d'Ève, le *Meurtre d'Abel*. Dans la partie inférieure se voient cinq panneaux : au centre une grande composition décrivant l'Adoration proprement dite que nous appellerons l'*Agneau mystique ;* sur les côtés, à droite, les *Chevaliers du Christ* et les *Juges intègres*, à gauche les *Ermites* et les *Pèlerins*. Les figures de Dieu le Père, de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, la composition de l'*Agneau mystique* constituent la partie fixe du Retable. Les autres parties sont mobiles et composent les volets qui se replient.

L'intérieur glorifie le vaste et profond mystère de l'Agneau et résume les doctrines dont l'Immolation et la Résurrection de Jésus-Christ sont le centre. Le christianisme ne connaît pas de plus haut symbole; il réunit à la fois l'idée du sacrifice de Dieu et celle de sa victoire, il contient l'histoire de la chute des hommes et de

leur rédemption, il s'offre comme un enseignement perpétuel d'ineffable bonté et de sacrifice de soi à ceux que le Seigneur a désignés pour établir son règne ici-bas. Le thème symbolique du chef-d'œuvre est fourni par l'Apocalypse qui prophétise la victoire de l'Agneau et le triomphe de l'Église, et complété par les textes de la Fête de tous les saints. Mais pour la disposition « scénique » les peintres ont interprété une tradition populaire relative à l'institution de la Toussaint et suivant laquelle un veilleur de Saint-Pierre à Rome vit en songe le patron de la basilique qui lui montra l'Éternel entouré d'un chœur d'anges, ayant à sa droite la Vierge couronnée, à sa gauche saint Jean-Baptiste, et recevant l'hommage des vierges, des patriarches, des saints, des chevaliers, et des gens du peuple. Tout l'intérieur du Retable est dans ce songe... sauf l'Agneau, et c'est en utilisant ce récit populaire sur lequel M. Max Dvorak a tout récemment attiré l'attention et qui est consigné dans la *Légende dorée*, que les frères van Eyck ont réussi à simplifier, ou du moins à clarifier le symbole, à lui donner une forme merveilleusement plastique, à personnifier toutes les idées chrétiennes autour de l'Agneau rédempteur. Et c'est ainsi que la religion de la foule parle à travers l'aristocratique chef-d'œuvre.

Dieu le Père (Fig. XX) est assis, la tête couronnée de la tiare papale. Une éclatante bille de chape, chargée de cabochons et de perles, agrafe son manteau rouge galonné d'inscriptions, de filigranes, de pierres, de perles. Le sceptre de cristal de roche qu'il tient de la main gauche excitait jadis l'admiration de tous les peintres : à lui seul, dit van Mander, il coûterait un mois de travail. De la dextre, le Roi des Rois bénit les fidèles, tandis qu'à ses pieds étincelle une couronne votive, hommage sans doute des royautés terrestres. — La Vierge (Fig. XX) est à la droite du Père, enveloppée d'un manteau bleu que garnit une bande de vermeil semée de cabochons et de perles; sur ses cheveux dénoués est posé un diadème constellé de pierres énormes, garni d'une merveilleuse émaillerie florale et stellaire : lys, roses, clochettes, étoiles. « Et combien Marie nous montre un doux visage, s'écrie Lucas de Heere, dans une ode composée à la mémoire des frères van Eyck ; il semble que l'on voit ses lèvres prononcer les mots qu'elle lit ! Et quelle perfection dans sa couronne et sa parure ! » Une candeur divine enveloppe en effet son visage; et la joaillerie qui ruisselle sur le « Vase immaculé de la grâce divine » ne fait qu'en rehausser la pureté. — Saint Jean-Baptiste (Fig. XX), au visage âpre et doux, encadré d'une chevelure et d'une barbe épaisses, porte un manteau vert bordé d'une joaillerie semblable à celle de la Vierge. Sa droite, en se levant vers Dieu, écarte le vêtement glorieux et laisse apercevoir le cilice, plus glorieux encore. De la main gauche il tourne les feuillets d'un missel et sous le manteau apparaît un pied nu couvert de la poussière du désert.



XIX. — HUBERT & JEAN VAN EYCK

Le Retable de l'Agneau ouvert (pp. 25 et suiv.)

Ces trois grandes figures (cathédrale de Saint-Bavon, Gand) dominent l'ensemble de leur vie surhumaine, et nous transportent par-delà les régions terrestres. La beauté de Marie a la même robustesse sculpturale que dans l'*Annonciation* de l'extérieur, mais dégagée à présent de l'émoi qui la faisait frissonner à l'approche de Gabriel ; Jean-Baptiste avec son visage infiniment compatissant, inculte et profond, est l'une des plus impressionnantes créations de l'art ; un souffle sort de ses lèvres ; des mots parlent dans ses yeux... Dieu le Père est enveloppé d'une majesté juvénile et immortelle... L'harmonie inaltérable des manteaux — rouge, bleu, vert, — qui chante et gronde sur presque toute la surface de ces panneaux supérieurs est de la plus puissante audace. Et l'on ne saurait exprimer le faste du coloris des panneaux représentant les Anges musiciens et chanteurs (Musée de Berlin), la splendeur des chapes de brocart qui enveloppent ces adolescents, beaux d'une beauté idéale, *classique*. Ils précèdent les anges musiciens de Luca della Robbia ; la mimique du chant et l'attention des chanteurs sont aussi bien observées et traduites par le maître flamand que par le maître toscan et ce dernier n'a rien imaginé de comparable à l'ange qui prélude à l'orgue tandis que ses compagnons attendent de faire leur entrée...

La nudité d'Adam et d'Ève, à côté de ces magnifiques figures, c'est la misère humaine à côté des splendeurs du Ciel. (Fig. XVIII.)

Ce fut un événement retentissant dans l'histoire du naturalisme que l'exécution de ces deux figures (Musée de Bruxelles). Les frères Limbourg avaient peint des nus dans les Heures de Chantilly, mais des nus mièvres, encore conventionnels. Jean van Eyck — la critique cette fois est unanime à le citer — les peignit sans réticence, sans mensonge. On dit qu'il les peignit telles parce qu'il ne trouva point de modèles professionnels ! Mais où trouva-t-il les beaux adolescents qui figurent les Anges? Il peignit l'Homme et la Femme comme il lui convenait de les peindre, sans la moindre atténuation, la moindre addition, la moindre correction. Renonçant à la synthèse du modelé, il reproduisit l'homme avec le hâle rougeâtre de la figure, du cou, des mains, la pâleur des chairs cachées habituellement par les vêtements, avec le duvet des poils qui entourent les seins, ombrent les cuisses, avec l'indigence musculaire des bras, signe par où se manifeste en général de la déchéance physique du mâle. Il peignit une femme aux seins jeunes, au ventre déformé par la mode contemporaine (on tenait la proéminence de l'abdomen pour une suprême élégance, la femme d'Arnolfini et même la sainte Catherine du petit autel de Dresde en sont des exemples), il la montra, avec les ordinaires imperfections physiques de son sexe : omoplates saillantes, pied presque difforme, bras maigres, — défauts que dissimule la toilette, mais que le maître dévoile, sans le moindre désir d'ailleurs d'accabler ses modèles de sa sincérité,

de sa pitié ou de son ironie. Il les peint comme il les voit. Parmi tant de surprises que le Retable réservait aux contemporains, celle-ci fut peut-être la plus prodigieuse. Tout de suite la chapelle de Josse Vyt fut appelée la chapelle d'*Adam et Ève.*

Au-dessus des deux figures sont des grisailles représentant sur le panneau d'Adam, le *Sacrifice de Caïn et d'Abel*, et sur celui d'Ève, le *Meurtre d'Abel*. Ces petites scènes, enfermées dans des demi-tympans, imitent des hauts-reliefs, et les figurines en sont stylisées à la manière des grisailles extérieures. C'est, en deux actes brefs, le rappel du drame terrible et glorieux qu'évoque le Retable. L'offrande des deux frères annonce le sacrifice volontaire du libérateur, et le meurtre d'Abel rappelle que le sang de l'homme versé par le crime ne sera lavé que par le sang de Dieu.

Nous voici devant l'*Agneau mystique*. (Cathédrale de Saint-Bavon. Fig. XXI.)

La plénitude des temps est arrivée ; le Christ est mort et ressuscité ; il a lavé nos péchés dans son sang. La promesse divine, faite au commencement du monde, est accomplie. L'Agneau véritable, l'Agneau de Dieu attendu depuis quatre mille ans est venu ; il a remporté la victoire; il est digne de recevoir la puissance, la divinité, la sagesse, la force, l'honneur, la gloire et la bénédiction dans les siècles des siècles (1). La colombe mystique, lien spirituel entre le Ciel et la Terre, paraît au haut de la composition centrale, — l'*Agneau mystique,* — où monte, en colline douce, une vaste pelouse tout émaillée de fleurs printanières, fleurs de notre sol : campanules, muguets, violettes, plantins, pensées, primevères, lys. Au premier plan, la Fontaine de vie. La vasque est en pierre; la tige annelée en laiton, surmontée d'un ange, dessine un profil que l'on rencontre souvent dans les chandeliers dinandais. L'eau « pure comme du cristal », que l'Apocalypse fait sortir du trône de Dieu et de l'Agneau, s'écoule en jets brillants et forme un petit ruisselet sous le bassin. Au second plan, sur l'autel rouge, l'agneau blanc, et, sur la nappe étincelante, un calice recueillant le sang rédempteur. L'autel s'enguirlande d'une garde d'innocence : anges aux ailes de pourpre pâle, vêtus de tuniques blanches avec des plis bleuâtres et rosés. Les enfants du fond portent les instruments de la Passion ; deux thuriféraires sur le devant balancent des encensoirs; les autres prient. Et c'est dans ce groupe isolé de l'Agneau et des angelets, un délicieux rappel des joies sereines de la partie supérieure.

A gauche de la Fontaine apocalyptique sont les prophètes agenouillés déployant les livres sacrés ; et derrière eux un groupe de docteurs, de philosophes, d'auteurs, d'artistes sacrés, ceux qui ont cru d'avance, ou qui ont été pleins de l'esprit de grâce, —

(1) Apocalypse, V, 12.







XX. — LA VIERGE MARIE, DIEU LE PÈRE, SAINT JEAN-BAPTISTE

Figures supérieures de la partie fixe du Retable de l'Agneau (p. 26 et 27)

(Cathédrale de Saint-Bavon, Gand).

Platon peut-être avec le manteau blanc et la couronne de laurier, — puis ceux qui ont incarné avec le plus d'éclat l'inspiration chrétienne, — Dante, croit-on, avec son manteau bleu et sa branche de myrte, symbole des vertus de Béatrix. Mais il est impossible d'identifier les personnalités profanes qui figurent dans le chef-d'œuvre. Il faut nous contenter d'admirer les attitudes sobres, les têtes énergiques diversement vigoureuses et croyantes de ces personnages à qui l'on pourrait peut-être reprocher de former un groupe trop compact.

De l'autre côté de la « source d'eaux vivantes », les apôtres s'agenouillent au nombre de quatorze, car, suivant la tradition médiévale, saint Paul et saint Barnabé s'ajoutent aux Douze. Les grands manteaux, les barbes farouches, les teints sombres, les profils camus, les chevelures épaisses des compagnons du Maître s'opposent aux physionomies et aux vêtements des ecclésiastiques qui suivent : papes, évêques, diacres, abbés, prêtres magnifiques en leurs chapes et leurs dalmatiques rouge et or, leurs tiares et leurs mitres d'or, leurs croix et leurs crosses d'or, « leurs étoles tissées d'or, le tout emperlé, chargé de rubis, d'émeraudes, une étincelante bijouterie jouant sur cette pourpre ardente qu'est le rouge des van Eyck (1). » Et parmi cette foule ecclésiastique, merveilleusement harnachée d'orfèvrerie, comme on eût dit au XVe siècle, où les vivants portraits abondent et dont les rangs sont peut-être aussi un peu pressés, on reconnaît à ses tenailles, instrument de son martyre, saint Liévin, apôtre de Belgique, martyrisé en 633.

Au troisième plan, au delà de l'autel, un bocage d'orangers, de vignes, de myrtes, de rosiers. D'un côté, sortent les Élus, ceux-là même que l'Apocalypse nous montre devant le trône de Dieu tenant des palmes à la main et qui sont ici vêtus de dalmatiques, de chapes, coiffés de tiares et de mitres. Une remarque à propos de leurs vêtements : en réalité, on ne distingue qu'une seule chasuble. La plupart des hauts dignitaires ecclésiastiques, si nombreux dans cette partie centrale, sont vêtus de la chape (*capa, pluviale*), qui, dans l'origine, n'était pas un ornement sacerdotal, mais était portée par les chantres, les laïcs et par le clergé dans les processions. Le grand nombre de chapes figurant dans le Retable de Gand est caractéristique et logique ; il ne s'agit point ici de la célébration d'un office, mais d'une cérémonie de fête, d'un vaste synode en plein air, où les personnifications vénérées de l'Église viennent s'incliner processionnellement devant l'Agneau.

De l'autre côté, à la suite de sainte Agnès, sainte Dorothée, sainte Barbe paraissent les chastes vierges couronnées de roses, habillées de teintes légères, bleu

(1) FROMENTIN, *les Maîtres d'autrefois*, 5e édition, p. 426.

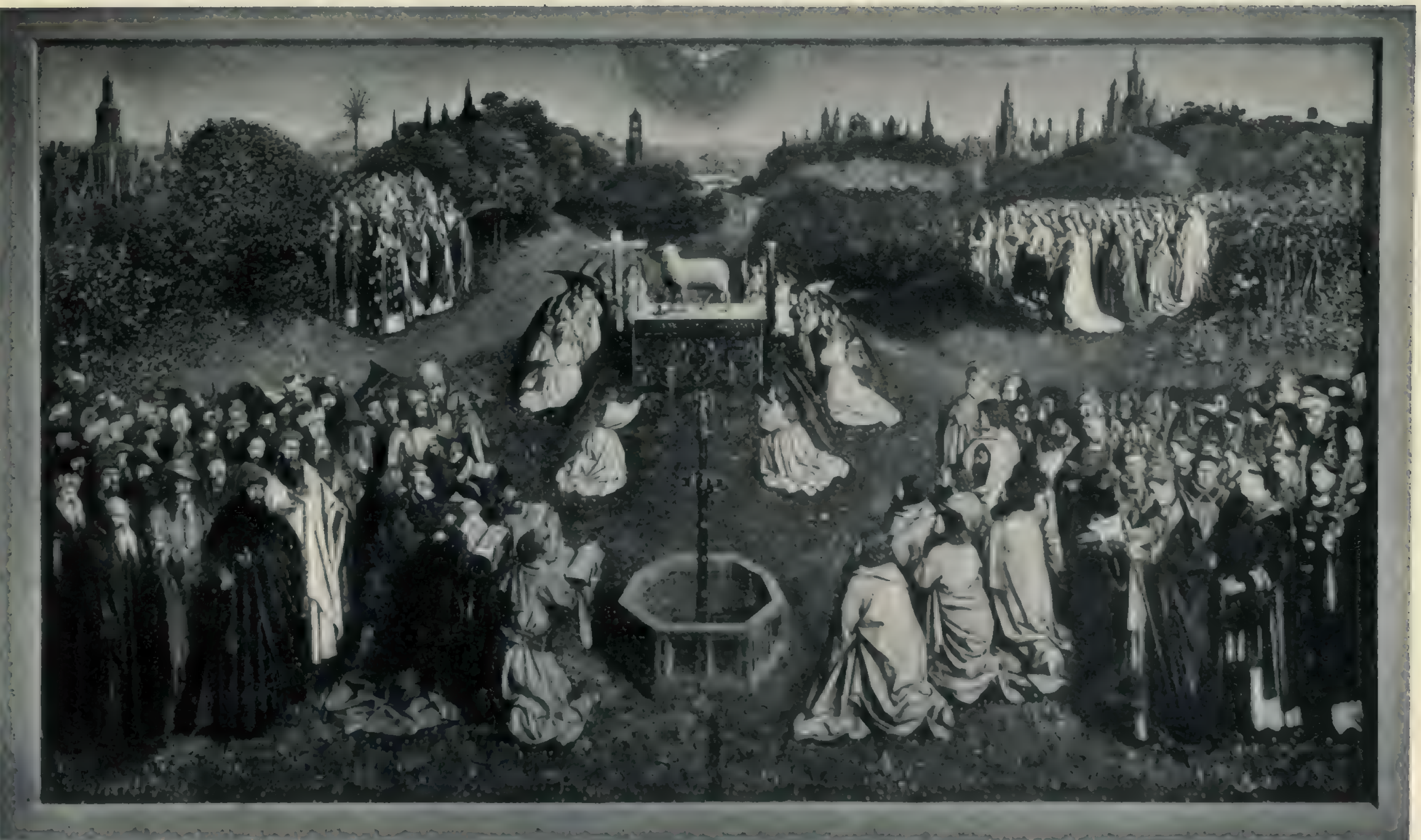
pâle, gris rosâtre, mauve tendre, portant presque toutes la palme du martyre. Et il semble que ces théories lointaines qui se détachent comme « des notes d'azur clair ou foncé sur l'austère tenture du bois sacré (1) », ne sortent du bocage que pour s'élever au ciel.

Les rayons du Saint-Esprit illuminent le ciel et la terre, et la nature parée de toutes ses fleurs, — fleurs du sol, fleurs du printemps et fleurs humaines, — chante la puissance du Seigneur. Et par-delà les collines qui ferment les bosquets et que gardent quelques ifs et palmiers, une ville surgit toute bleue, plantée sur un second horizon : la Jérusalem céleste avec des clochers, beffrois, pignons, tours, dômes, — formant la plus ingénieuse silhouette qu'il soit possible d'imaginer, toute une architecture ciselée, dentelée, élancée, qui n'est point une architecture de rêve, qui n'est point non plus la reproduction d'édifices existants, mais qui nous offre l'image d'une cité conçue par le cerveau d'un grand artiste et telle qu'aurait pu être une ville au xve siècle dans nos régions scaldiques et mosanes, avec ses *monuments achevés*. Songeons à tous les chefs-d'œuvre de l'architecture gothique interrompus par leur constructeur et qui nous ont été transmis sans leur couronnement. Les édifices de l'*Adoration* ont bien pu trouver leur point de départ dans des constructions réalisées; mais le peintre en a complété les motifs, il les a munis de pointes, de flèches, de tourelles, de lanternes terminales. La détermination exacte des styles et des époques est impossible; plus impossible encore l'identification des monuments. En allant de gauche à droite on reconnaîtrait le dôme de Munster, la tour d'Utrecht (au-dessus de l'Agneau et assez exacte) la cathédrale de Cologne, avec son chœur étrangement séparé des deux clochers achevés, la grande église de Saint-Martin à Maestricht; à l'extrémité droite (au-dessus de la théorie des Élus) une construction religieuse d'aspect fantastique, haussant une double lanterne sur un dôme surbaissé, serait inspirée par le dôme de Mayence. Nous pourrions signaler aussi entre la soi-disant cathédrale de Cologne et l'étrange dôme de Mayence, le beffroi de Bruges, le clocher de Notre-Dame de Bruges, les tours jumelles de Saint-Barthélemy de Liége. De même, avec quelque bonne volonté, on reconnaîtra la tour brugeoise du Minnewater dans le panneau des *Juges* et le Beffroi de Tournai dans celui des *Chevaliers* (2). Mais il est téméraire d'affirmer quoi que ce soit.

Il serait bien hasardeux aussi de se livrer à des considérations techniques devant ce panneau central. Le premier prophète en houppelande lilas est fort retouché;

(1) Fromentin, *les Maîtres d'autrefois*, 5e édition, p. 426.

(2) M. Hymans croit que van Eyck a tenu plutôt à rappeler des monuments méridionaux : l'ancienne cathédrale de Lisbonne, la Tour de l'or de Séville, notamment.



XXI — HUBERT & JEAN VAN EYCK

L'Agneau mystique. Partie centrale du Retable de l'Agneau (pp. 28 et suiv.)

(Cathédrale de Saint-Bavon, Gand).

de même, la Fontaine de vie est presque entièrement repeinte ; le diacre en dalmatique qui précède saint Liévin a le col de sa chasuble visiblement refait ; des repeints sont sensibles un peu partout, notamment dans les ombres des draperies ; les têtes seules restent à peu près intactes. Toutefois, les personnages à droite et à gauche de la Fontaine, l'autel et les anges doivent être de la main de Hubert ; il y a une certaine gaucherie dans la manière de rassembler les figures en groupes épais et dans la déclivité excessive d'une pelouse dont les tonalités verdoyantes ne sont point dégradées. Quant au troisième plan — les deux théories d'Élus, le bocage de roses, de myrtes, de vignes, d'orangers, Jérusalem baignant dans l'azur, et les nuages illuminés par la lumière du Saint-Esprit, — j'y retrouve la main du frère cadet achevant ou reprenant l'œuvre du frère aîné avec sa science d'architecturiste, de perspectiviste, d'infaillible interprète de la nature.

Nous devons nous borner à signaler les *Chevaliers du Christ* et les *Juges intègres* (Musée de Berlin) qui chevauchent dans une vallée rocheuse dont les stratifications, au dire des géologues, ont une justesse scientifique (d'après la tradition Hubert et Jean figurent parmi les Juges), et les *Ermites* et les *Pèlerins* (même Musée), raccourci d'humanité vivante et variée, cheminant dans un paysage de cyprès, d'orangers, de pins parasols sur lesquels flottent de merveilleux nuages où des oiseaux filent droit, planent, ou se posent en tournoyant... Ici encore la beauté du détail et la grandeur de l'ensemble s'harmonisent pour nous confondre. Toute la somptuosité bourguignonne s'incarne dans les *Chevaliers* et les *Juges*, parés de damas et de samit pour quelque solennelle ambassade ; toute la Flandre croyante est dans les *Ermites* et les *Pèlerins* sous ses divers aspects : humilité, énergie, contemplation, extase, repentir.

Quelle est la part respective de chacun des deux frères dans l'exécution du chef-d'œuvre? Il nous semble que l'*Agneau mystique*, les *Chevaliers*, les *Juges*, les *Ermites*, les *Pèlerins* sont de l'aîné, sauf la plus grande partie du paysage ; on doit accorder aussi à Hubert la conception des trois grandes figures de *Dieu le Père*, de *Saint Jean-Baptiste* et la *Vierge* que Jean acheva. Tout le reste est l'œuvre du cadet : *Anges chanteurs et musiciens*, *Adam et Ève*, volets extérieurs. Mais le grand mérite de Jean van Eyck consiste dans l'unification du chef-d'œuvre qu'il garda six ans dans son atelier. Il est impossible qu'au bout de ce temps l'illustre maître n'ait pas marqué le retable entier de son sceau.

Nous ne pouvons plus contempler en Belgique que la partie fixe du polyptyque conservée à Gand, et les figures d'*Adam* et d'*Ève* exposées au Musée de Bruxelles. Nous parlerons plus tard des intéressantes copies de Michel Coxcie qui complètent le Retable à la cathédrale de Saint-Bavon. Disons, dès à présent, que

rien ne proclame mieux la grandeur des van Eyck que l'infériorité de la belle réplique du Raphaël flamand. L'inégalité est flagrante entre le peintre du duc de Bourgogne et celui du roi d'Espagne. En mutilant le roi des Retables, notre époque, qui parle volontiers de beauté, a prouvé sa barbarie foncière avec autant d'éclat qu'en arrachant les marbres du Parthénon. Comment pourrions-nous songer sans douleur à cette profanation? Le Retable de l'Agneau est l'évangile des peintres flamands, l'aurore éternellement lumineuse de l'art moderne; il n'est pas seulement le chef-d'œuvre d'une école et d'une race, c'est le plus grand acte de foi que connaisse l'histoire de l'art. Rien n'est plus recueilli, plus émouvant, plus suave et plus précieux que cette

...claire et tendre et divine légende
Avec ses fleurs de sang, d'ardeur et piété!

S'il est vrai, comme le rapporte van Mander, qu'aux jours de fête la foule affluait devant le chef-d'œuvre au point qu'on ne pouvait s'en approcher, et que les peintres jeunes et vieux et les amateurs d'art affluaient dans la chapelle de Josse Vyt « comme par un jour d'été les abeilles et les mouches volent par essaims autour des corbeilles de figues ou de raisins », avouons que nos temps sont pauvres d'enthousiasme, car où sont les « essaims » d'antan? Et le bon vieux chroniqueur du *Schilderboek* trouverait avec raison que notre conscience scientifique compense mal l'indigence de notre sentiment...

V

Roger van der Weyden

PEINTRE DE BRUXELLES

L'histoire de l'art bruxellois ne connaît pas de plus grand nom. A la mort de van Eyck, Roger van der Weyden devint le chef incontesté de l'art flamand. Ses contemporains : Facius, Cyriaque d'Ancône, Antonio Filarète, le placent au premier rang des peintres de leur temps. Les plus belles peintures à l'huile, — assure avec raison l'architecte-sculpteur Filarète, — sont celles de maëstro Giovanni da Bruggia (Jean van Eyck) et de maëstro Ruggieri. Dans des poèmes souvent cités, le père de Raphaël et Jean Lemaire des Belges célèbrent la gloire du grand artiste et, bien entendu, le bon van Mander ne l'oublie pas dans son *Schilderboek*. Le Vasari néerlandais va même jusqu'à dédoubler la personnalité du maître; son *Livre des peintres* mentionne un Roger de Bruges, excellent dessinateur, dit-il, peignant à la colle, à l'albumine et à l'huile, et renseigne plus longuement sur Roger van der Weyden, lequel « fit éclater à Bruxelles la vive intelligence que la nature avait départie à son noble esprit, pour le plus grand bien des artistes de son temps. » Roger de Bruges et Roger van der Weyden ne font sans doute qu'une seule et même individualité. En Italie le grand artiste, — à moins qu'on ne l'appelât Roger le Gaulois, — était en effet généralement désigné sous le nom de Roger de Bruges (Rugerus Brugiensis pour Cyriaque

d'Ancône, Ruggieri da Bruggia pour Vasari, et cela parce que la cité-reine des Flandres résumait aux yeux des étrangers et surtout des Italiens, le pays flamand tout entier (1).

Les chroniqueurs du XVe et du XVIe siècles ne nous ont transmis que de pauvres renseignements sur le fondateur de l'école bruxelloise. L'érudition moderne a ressuscité cette grande figure, sans réussir d'ailleurs à en préciser certaines particularités essentielles. Né à Tournai entre les années 1397 et 1400, l'artiste s'appelait originairement *de la Pasture* (2) ; la traduction flamande de son nom s'est imposée à l'usage et a répandu sa gloire en pays germanique. Dans quel atelier fit-il son apprentissage? « Rogelet de le Pasture, natif de Tournay, commencha son appresure, le cinquiesme jour de l'an mil CCCC vingt-six et fust son maîstre Robert Campin, paintre, lequel Rogelet a parfaict son appresure deuement avec son dit maistre » (3). Telle est la mention que porte le registre de la corporation des peintres de Tournai. L'apprentissage aurait donc commencé en 1426 chez maître Robert Campin qui, toujours suivant le registre corporatif, mena le jeune artiste à la maîtrise. Ce Robert Campin fut surtout peintre de bannières et étoffeur de statues ; on ne signale de lui qu'un seul travail de quelque importance : les cartons d'une *Vie de saint Pierre* peinte sur toile par Henri de Beaumetiel (4). Mais ce Rogelet? S'agit-il de notre grand Roger ou bien plutôt de quelque homonyme. En 1426 Roger van der Weyden était déjà marié et père de famille. Sa femme, de souche bruxelloise, s'appelait Elisabeth Goffaerts et mourut en 1477 ou 1478 ; son fils aîné, qui fut moine à la chartreuse de Hérinnes, près d'Enghien, où il mourut en octobre 1473, naquit vers 1425 *à Bruxelles* (5). Le diminutif de Rogelet devient un peu suspect, appliqué à un père de famille, et l'on peut s'étonner que Roger, marié vers 1424 à Bruxelles, installé dès lors dans la capitale brabançonne, ne commença son « appresure » à Tournai qu'en 1426. L'étonnement grandit devant ce fait, révélé récemment, (6) que le dimanche 17 novembre 1426 la ville de Tournai

(1) M. Hasse (*Roger van Brügge, der Meister von Flemalle*, Strasbourg, 1904), croit à l'existence d'un second Roger, connu en Italie sous le nom de Roger de Bruges et qu'il identifie avec le maître de Flémalle.

(2) L'origine tournaisienne de maitre Roger nous paraît définitivement établie. Cf. *Roger de la Pasture, son origine tournaisienne, etc.*, AD. HOCQUET, archiviste de Tournai. Casterman, Tournai, 1905.

(3) Cf. ibid, op. cit., p. 7. La lettre mise récemment au jour par laquelle Bianca Sforza recommande le peintre lombard Zanetto Bugatto à « maitre Roger de Tournai, peintre à Bruxelles, » est une preuve nouvelle de l'origine tournaisienne de l'artiste. Voir plus loin, p. 44.

(4) PINCHART. *Quelques artistes et quelques artisans de Tournai. Bull. de l'Académie de Belgique*, t. IV, 1882, p. 611. M. Pinchart a fait connaître aussi que R. Campin mena une vie " ordurière et dissolue ", fut condamné de ce chef à un an de bannissement et vit sa peine commuée en une amende, grâce à l'intervention de Jacqueline de Bavière.

(5) Cf. ALPH. WAUTERS. *Roger van der Weyden, ses œuvres, ses élèves, etc.*, Bruxelles, 1856, p. 23.

(6) HOUTART MAURICE. *Jacques Daret, peintre tournaisien du XVe siècle*, 1907, p. 32. Cf. aussi *Roger van der Weyden. Un nouveau document.* A.-J. WAUTERS. *Fédération artistique*, 26 mai 1907. Du même : *Études sur la peinture dans les Pays-Bas aux XVe et XVIe siècles. L'École de Tournai. Revue de Belgique*, novembre 1907.

offrit huit lots de vin à maistre Roger de la Pasture, cadeau magnifique que reçurent des Jean van Eyck, des van der Goes, des Dürer, — et encore un Jean van Eyck, visitant Tournai sur l'invitation de la gilde des peintres, ne reçut-il que quatre lots! Comment croire qu'on en eût baillé huit à l'apprenti Rogelet?

Un autre texte a fait croire que Roger n'avait été admis à la maîtrise qu'en 1432. « Maistre Rogier de la Pasture, natif de Tournay, fut reçu à la francise du mestier des paintres le premier jour d'aoust l'an dessus dit » (1432) (1). Cette mention se rapporterait bien à l'illustre artiste qui se fit sans doute inscrire à la franchise du métier des peintres tournaisiens pour pouvoir accepter les commandes de ses concitoyens. Il nous paraît certain qu'en 1432, Roger van der Weyden avait déjà conquis la maîtrise et une grande renommée. Quel fut son maître? S'est-il rendu à Gand pour se former chez Hubert van Eyck? Peut-être. A-t-il débuté dans la carrière artistique par la sculpture, comme on a essayé de le démontrer ? C'est peu probable, sans être impossible. En tout cas, avant l'année 1430 ses œuvres étaient recherchées à l'étranger. Le *Retable de la Vierge* dit le *Triptyque de Miraflorès* (Musée de Berlin) eut, en effet, pour premier propriétaire le pape Martin V, qui mourut en 1431. Nous sommes donc en présence d'une des plus anciennes productions de maître Roger (2).

L'œuvre est divisée en trois parties; à droite la *Nativité*, au centre le *Christ sur les genoux de sa mère*, à gauche l'*Apparition de Jésus à sa mère*. Ces scènes sont disposées dans des arcs ornés de sculpture, — comme les trois parties d'un autre triptyque de Roger : le *Retable de saint Jean*, même musée, — ce qui confirmerait aux yeux de certains critiques l'hypothèse d'un lien entre la peinture de van der Weyden et l'école sculpturale de Tournai. On a mis en doute l'authenticité du *Retable de la Vierge*; les ornements architecturaux manquent de caractère organique; le problème de l'espace est traité d'une façon assez sommaire; le coloris est métallique. En admettant que nous fussions devant une copie, il n'en resterait pas moins que l'original (3) figurait dans la galerie du pape Martin V et que Roger était célèbre avant 1431. Sans doute aussi avait-il déjà produit à cette date le *Retable de saint Jean*, également au Musée de Berlin, qui, comme le *Retable de Marie*, est divisé en trois

(1) Cf. Hocquet, op. cit. p. 7.

(2) Martin V offrit ce *Retable de la Vierge* au roi de Castille Juan II, qui le donna à la chartreuse de Miraflorès, près de Burgos, en 1445. La tradition ajoute que Charles-Quint l'emporta souvent en voyage, — ce qui se dit de plus d'une peinture du xve siècle. Après la destruction du monastère par les Français, le tableau aurait appartenu successivement au général d'Armagnac, au marchand Nieuwenhuys, au roi de Hollande Guillaume II et enfin au Musée de Berlin.

(3) L'original du *Retable de la Vierge*, dit le *Triptyque de Miraflorès* serait en Espagne et les conservateurs du musée de Berlin auraient aujourd'hui la certitude qu'ils ne possèdent qu'une réplique.

parties qu'encadrent des arcs ogivaux garnis de sculptures : statuettes, dais, pinacles, arcades aveugles, du plus charmant effet. Par une convention un peu singulière, les scènes principales se déroulent tout à fait sur le devant des panneaux, tandis que dans le fond, au delà des plans intermédiaires presque vides de figures, sont retracées de petites scènes de genre qui font contraste avec la solennité des figures de premier plan. La partie centrale : le *Baptême du Christ* se détache d'un paysage lointain; à gauche la *Naissance de saint Jean* évoque le décor de la chambre à coucher tant de fois reproduit dans les annonciations gothiques ; à droite la *Décapitation* montre une salle à manger au bout d'une longue galerie. Comme perspectiviste, Roger n'a pas compris la portée de la révolution accomplie par Jean van Eyck ; quant à ses scènes de genre, ce sont des motifs de fond, pittoresques, animés, auxquels le grand maître mystique n'attache point grande importance.

Il y a tout lieu de croire qu'au moment où il peignait ce *Retable de saint Jean,* Roger portait déjà le titre de peintre de la ville de Bruxelles : « *Portrater der stad van Brussel.* » L'aile orientale de l'hôtel de ville avait été achevée avant 1420 et la salle des échevins s'ornait déjà vers cette époque d'un *Jugement dernier* très réputé (1). Il est à croire que Roger entra au service de la cité non seulement pour ajouter des chefs-d'œuvre à ce *Jugement dernier,* mais encore pour diriger la polychromie et la dorure ornementale des boiseries, l'étoffage des cheminées sculptées et des poutres historiées. Comme peintre de la ville, il recevait tous les ans un tiers de drap, alors que les maîtres ouvriers (architectes, charpentiers, etc.) n'en obtenaient qu'un quart. Le drap du pourtraiteur était d'une qualité inférieure à celui des magistrats, chirurgiens, secrétaires, clercs, greffiers, — tous gens ayant l'usage du latin. Un peintre avait beau avoir du génie, il restait homme de métier... Pourtant Roger était particulièrement estimé et il est probable même que les fonctions de « portrater » de la ville ont été créées à son profit. En 1436 il avait sans doute déjà accompli les travaux que la cité attendait de lui, car, par ordonnance du 2 mai de cette année, les magistrats décidèrent qu'après sa mort son emploi serait supprimé : « *dat men na meester Rogiers doet, gheenen anderen scilder aenemen en sal* (2). »

Ce serait donc selon toute vraisemblance avant 1436 que Roger van der Weyden peignit les quatre grands tableaux à l'huile, représentant des exemples de justice qui ornèrent l'hôtel de ville jusqu'à la fin du XVIIe siècle (3). Nous savons par de nom-

(1) A. PINCHART. *Roger van der Weyden et les tapisseries de Berne,* 1864.

(2) Cf. ALPH. WAUTERS, op. cit. p. 26, note 2.

(3) Pour les tableaux de l'hôtel de ville de Bruxelles Cf. *Roger van der Weyden et les tapisseries de Berne,* Al. Pinchart. Extrait des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, deuxième série, tome XVII, n° 1, janvier 1864. C. KINCKEL : *Die Brusseler*



XXII — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après)

Copie littérale de la Déposition de Croix de l'Escurial (v. pp. 38 et 39)

(Musée du Prado, Madrid)

breuses descriptions de voyage qu'ils produisaient la plus vive impression. Dürer nous a transmis le nom de leur auteur ; une narration du premier voyage de Philippe II dans les Pays-Bas décrit la « maravillosa pintura » que l'héritier de Charles-Quint admira dans la salle du Conseil; Guicciardini ne manque pas de citer les « superbes tableaux » que van Mander signale lui aussi, avec quelques erreurs dans l'indication des sujets et beaucoup d'enthousiasme. Si l'on en croit l'auteur du *Schilderboek*, le docte Lamponius rédigeant des actes politiques ou diplomatiques dans la salle des van der Weyden, interrompait de temps en temps son travail pour s'exclamer : « O Roger, quel maître tu étais! » Un auteur du XVIIe siècle, Colvener, nous apprend qu'on faisait voir les peintures aux étrangers et bien des voyageurs, en effet, continuèrent d'en parler : Pierre Bergeron (1617) Balthazar de Moncamp (1663), Jacques Bullart (1682) lequel écrit que Roger « eust pu difficilement choisir en toutes les histoires des sujets plus dignes de son pinceau, et plus capables de porter les esprits à la révérence de la justice; et l'on eust pu — ajoute-t-il — difficilement trouver parmy tous les peintres un peintre capable de les représenter si parfaitement que luy. » Il n'existe point de répliques de ces tableaux; néanmoins nous pouvons nous en faire une idée, car ils ont servi de modèles aux célèbres tapisseries conservées à Berne et prises par les Suisses dans le camp bourguignon après la défaite de Charles le Téméraire à Granson. On y retrouve avec les textes latins qu'on lisait sur les bordures des tableaux, les quatre scènes que Roger — au dire des vieux chroniqueurs — avait traitées dans ses peintures de justice. Deux des tapisseries retracent, en quatre épisodes, la légende de l'empereur Trajan que le moyen âge tenait pour un saint homme: Trajan recevant la supplique d'une veuve, l'empereur parmi ses fidèles, le pape Grégoire priant pour l'âme de Trajan, puis après des siècles, la découverte miraculeuse de la langue de l'empereur, — laquelle n'avait jamais prononcé que des jugements intègres. — Les deux autres panneaux évoquent la légende de Herkenbalt. Dans le premier le comte donne la mort à son neveu coupable de viol; dans le second le même Herkenbalt reçoit miraculeusement avant de mourir l'hostie qui lui avait été refusée par l'évêque. Les costumes des scènes « antiques » autant que ceux de la tragédie médiévale indiquent que les tableaux étaient de la première époque du peintre, — peu après 1430, — et ici, comme là, les figures puissantes laissent transparaître le sentiment grandiose, de l'œuvre originale. Une cinquième tapisserie représentant l'*Adoration des Rois* complète cet ensemble; il se pourrait qu'elle fût

Rathausbilder, Berne, 1867. MM. Pinchart et Kinckel ont identifié les tableaux de l'hôtel de ville avec les tapisseries de Berne; cette opinion rallie aujourd'hui l'unanimité des critiques. Pour l'étude esthétique des tapisseries, Cf. K. VOLL. *Die altniederländische Malerei*. Leipzig 1906 pp. 56 et suiv. Une des tapisseries de Berne est reproduite dans l'ouvrage de Müntz : la *Tapisserie*. Paris, Quantin 1882.

également inspirée d'une œuvre de Roger van der Weyden perdue et remontant à ses débuts. Un ange y figure tenant dans la bouche un philactère avec ces mots : *Ne redeatis ad regem Herodem;* cette banderole est une marque d'archaïsme, une réminiscence de l'art des miniaturistes; maître Roger y renoncera dans la suite. Malgré la fidélité vivante des costumes et des accessoires, ces tapisseries se revêtent d'un caractère de hiératisme accentué. C'est bien Roger van der Weyden néanmoins qui les inspira; il est même remarquable de constater à quel point les modifications imposées par l'art du haute-lissier ont respecté les beautés lyriques du maître et combien, par les formes, l'expression, le choix des types ces tapisseries restent parentes de l'admirable *Descente de Croix* de l'Escurial.

Cette œuvre capitale (1) doit dater de l'année 1435 environ. Elle orna tout d'abord l'église de Notre-Dame-hors-les-Murs de Louvain et appartenait aux arbalétriers de cette ville qui la cédèrent à Marie de Hongrie. Envoyée au roi d'Espagne, le vaisseau qui la portait fit naufage. Le tableau flotta et fut sauvé. « Comme l'emballage avait été soigneusement fait, raconte van Mander, la peinture eut à peine à souffrir; le panneau fut légèrement disjoint, mais il n'y eut pas d'autre dommage. A la place de l'original, on donna aux Louvanistes une copie faite par Michel Coxcie, ce qui laisse à penser quelle valeur devait avoir le modèle ». Dans cette œuvre, en effet, les nuances du génie de van der Weyden se combinent avec une beauté si harmonieuse que l'artiste pourra trouver ailleurs plus de force ou plus de richesse, mais jamais plus une telle mesure ni un si parfait équilibre (2). Les figures sont sur fond d'or. Au centre le Christ est soutenu par Joseph d'Arimathie, lequel se tient debout devant la croix, en forme de tau; à droite la Vierge, anéantie par la douleur, est entourée de saint Jean et des saintes femmes; à gauche, Nicodème tenant les jambes du Christ, la Madeleine et un autre personnage. Il est juste de reconnaître avec les critiques qui tiennent Roger pour un disciple des imagiers de Tournai, que l'œuvre présente un aspect de bas-relief, avec ses fonds sans profondeur réduits au minimum, ses figures disposées d'une façon presque symétrique, très rapprochées les unes des autres et qui ne pourraient se mouvoir que difficilement. Un sens merveilleux de l'effet linéaire impose à l'œuvre une ordonnance en quelque sorte irréprochable. Ce n'est point la vérité réaliste des physionomies qui frappe, ni la disposition vivante ou pittoresque de la scène; c'est le groupement idéal des personnages et la beauté spirituelle de leurs expressions.

(1) Sur la *Descente de croix*, cf. *Livre des peintres*, trad. HYMANS t. I, pp. 100 et 101; *Roger van der Weyden*, ALPH. WAUTERS, op. cit., pp. 63 et suiv.; les *Peintres flamands en Espagne*, JEAN ROUSSEAU, *Bull. des commissions d'art et d'archéologie*, t. VI, p. 316, et t. II, p. 32. Voir la reproduction du tableau dans le *Tafelwerk* de l'ouvrage de K. VOLL, *Die Altniederländische Malerei*.

(2) Notre fig. XXII qui reproduit l'une des deux répliques du Prado permet de suivre notre description.



XXIII. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après)

Femme en pleurs (v. p. 40)

(*Musée de Bruxelles*)

Par là Roger van der Weyden se détache de Jean van Eyck et ressuscite le grand lyrisme du XIIIe siècle. Ses figures ne sont point des portraits ; elles participent d'une vérité absolue; leurs gestes, dictés par leurs sentiments, restent calmes et je dirais volontiers classiques. Point de violence, point de passion, mais une émotion intérieure, contenue, d'autant plus émouvante. « Ils boivent en quelque sorte leurs larmes au dedans d'eux-mêmes, a dit Karl Voll ; *sie trinken gewissermassen ihre Tränen in sich hinein* (1). » Avec cette œuvre, Roger van der Weyden créa un thème qui rapidement se popularisa et même se vulgarisa. Le Prado expose deux copies anciennes du tableau de l'Escurial — l'une, placée en belle lumière, est de premier ordre (Fig. XXII) ; les Musées de Berlin, de Cologne, de Liverpool, de Douai en montrent également des répliques.

L'église de Saint-Pierre de Louvain possède, elle aussi, une *Descente de croix* qui reproduit le chef-d'œuvre de l'Escurial avec ces différences que des volets s'ajoutent au panneau pour en faire un triptyque et que le bras transversal de la croix se développe sur toute la largeur de l'œuvre. Sur le volet de gauche une inscription flamande dit que Messire Guillaume Edelheer et son épouse Adélaïde ont fait honneur de ce tableau en l'an de Notre Seigneur 1443. D'autre part, un passage de Molanus attribue l'œuvre à Roger van der Weyden. Les documents plaident donc en faveur de l'authenticité du triptyque. Mais faut-il accorder une foi aveugle aux documents ? La *Descente de croix* de Saint-Pierre n'est point de Roger van der Weyden ; mais elle est d'un disciple très proche ; il se pourrait même, à notre avis, qu'elle provînt de l'atelier du maître et datât réellement de 1443. L'aspect en est très archaïque ; la facture nette, très consciencieuse, s'efforce de rappeler celle du maître en exagérant même son acuité. Les vêtements sont exécutés avec grand soin (Joseph d'Arimathie est vêtu d'une magnifique houppelande de brocart et quelques pierreries d'un dessin précis brillent de-ci de-là) ; les extrémités, très arbitrairement allongées, indiquent par la sécheresse même des contours un évident souci de facture probe. Point de repentirs et, à dire vrai, une plasticité sculpturale au point que la Vierge, avec son gros cou, sa petite bouche, son menton pointu, fait penser au plus sculpteur des peintres flamands du XVe siècle : le maître de Flémalle. Telle est cette *Descente de croix* où nous pourrions encore souligner le caractère populaire de certains types, le pathétique forcé du saint Jean, le coloris brillant (2). Il se pourrait, nous le répétons, qu'elle eût été exécutée sous les yeux et la surveillance de Roger. Les portraits des donateurs Guillaume Edelheer et sa femme Adélaïde (nous ne parlons point de ceux de leurs enfants et de ceux de leurs patrons)

(1) K. Voll, op. cit., p. 56.

(2) Le tableau est fendu de haut en bas vers le centre ; la couleur s'écaille dans le bas de la robe et l'on remarque des boursouflures à plusieurs endroits.

sont très loin d'être de banales productions d'atelier et l'expression des physionomies est fidèle, surtout chez la femme, au sentiment idéal du grand Roger.

Cette *Descente de croix* de Louvain n'est point la seule peinture qui perpétue en Belgique le souvenir et la gloire du chef-d'œuvre de l'Escurial. La *Tête de femme en pleurs* du Musée de Bruxelles (Fig. XXIII) est une excellente réplique de la sainte femme qui, dans l'œuvre originale, sanglote près de saint Jean en cachant une partie de son visage avec sa coiffe. Cette tête résume le génie dramatique de Roger van der Weyden et toute son extraordinaire puissance d'expression. La copie doit dater de la fin du XVe siècle ; la facture n'a plus la fermeté nette de la *Descente de croix* de Louvain, et c'est même le modelé imprécis de la main qui révèle le travail d'un copiste, oublieux déjà des techniques de nos grands ateliers « gothiques ». Enfin la Vierge aux yeux clos, au visage harmonieusement enturbanné que saint Jean et Marie Cléophas cherchent à soutenir, nous la reconnaîtrons avec ses mêmes vêtements, sa même défaillance si noblement rythmée dans l'admirable *Déposition de Croix* du Musée de Bruxelles attribuée à Petrus Christus (Fig. XXIX).

En 1443, le chancelier de Bourgogne, Nicolas Rolin — jadis protecteur de Jean van Eyck — dota la petite ville de Beaune, près Dijon, d'un magnifique hôpital désigné sous le nom d'Hôtel-Dieu. Conçu et construit par un architecte brabançon Jean de Visscher, l'édifice a très peu changé depuis le XVe siècle. On y conserve de nombreuses tapisseries flamandes qui ornent la célèbre cour de l'hôpital une fois par an, le jour de la Fête-Dieu. On y conserve aussi un immense polyptyque de Roger van der Weyden, composé de sept panneaux qui se fermaient autrefois en triptyque et dont les revers « désciés » ont été transportés sur toile et exposés sur une autre paroi. L'intérieur du retable représente le *Jugement dernier* (1). Le Christ trône au milieu du panneau central ; à ses côtés sont les anges portant les instruments de la passion, et sous lui, entouré de chérubins sonnant de la trompette, apparaît un saint Michel géant, pesant des âmes nues dans la balance divine (Fig. XXIV). Des deux côtés, à une certaine hauteur, se trouvent à droite Marie, à gauche saint Jean ; derrière eux viennent des apôtres, des princes de l'Église, des souverains, des princesses. De la terre sortent les ressuscités ; à gauche les bienheureux sont menés au Paradis (Fig. XXV) ; à droite les damnés sont précipités dans le gouffre d'enfer (2).

(1) Cf. Le *Jugement dernier, retable de l'Hôtel-Dieu de Beaune*, par J.-B. BOUDROT, Beaune 1875. — *Biographie nationale*, A.-J. WAUTERS (art. Memlinc). — F. DE MELY. Le *Retable de Beaune*, *Gazette des Beaux-Arts*, janvier et février 1906.

(2) L'an XI de la République on « habilla » les élus et les damnés. Fort heureusement le peintre chargé de ce travail, Bertrand Chevaux, l'exécuta à la détrempe et le nettoyage fut facile. En 1878 le retable fut envoyé à Paris pour subir une restauration qui coûta 15,790 francs et qui par conséquent fut d'importance. Nous avons la bonne fortune de pouvoir publier des reproductions montrant des parties du polyptyque avant la restauration.





XXIV. — ROGER VAN DER WEYDEN

Retable du *Jugement Dernier*. Fragments (v. pp. 40 et suiv.)

(*Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune*).

A l'extérieur des volets, sous les petites figures de l'Annonciation, on voit saint Sébastien et saint Antoine; puis aux extrémités les portraits des donateurs, le chancelier Rolin et sa femme Guigone de Salins. Bien qu'aucun document ne renseigne sur l'activité de Roger van der Weyden entre 1436 et 1449, nous avons tout lieu de croire que l'intérieur du retable fut commencé vers 1443 et terminé vers 1448; l'extérieur fut achevé avant 1452 ainsi que l'atteste la présence de saint Antoine qui ne fut patron de l'Hôtel-Dieu que jusqu'à cette date.

Le *Jugement dernier* est une œuvre grave, imposante, profondément religieuse, et fidèle à l'art médiéval par ses qualités de rythme, de symétrie, de symbolisme. L'œuvre décèle moins de beautés inventives que le Retable de l'Agneau et nous ne retrouvons point ici les exquis détails de nature, de paysage, d'intérieur du polyptyque de Gand. Roger van der Weyden est religieux, rien que religieux. Les anatomies de ses ressuscités sont assez faibles et ne marquent pas grand progrès sur les nus des Heures de Chantilly. Les portraits — outre ceux des donateurs on croit reconnaître le pape Eugène IV, Philippe le Bon (Fig. XXVI) et sa femme Isabelle de Portugal — n'ont pas la vérité aiguë, impitoyable, des effigies peintes par le portraitiste du chanoine van der Paele. Mais par la splendeur de son exécution et par l'élévation du sentiment le retable de Beaune se range parmi les plus hauts chefs-d'œuvre de la peinture. Tout en procédant de l'art eyckien, la technique du *Jugement dernier* en diffère pourtant. Sous la peinture des maîtres de l'*Adoration* circule et vibre une trame de fils d'or bruni. Chez van der Weyden cette teinte fondamentale s'éclaircit et s'argente... Les grandes figures se détachent sur un ciel enflammé et glorieux, plein d'or et de pourpre dont les splendeurs soutiennent les notes somptueuses des vêtures. Quelles éloquentes et divines « matérialisations » que celles du Christ, en manteau pourpre, du saint Michel orné d'ailes où flambent des yeux, couvert d'une robe virginale et d'une chape écarlate pourfilée de perles, soutachée de broderies, agrafée sur la poitrine par une « bille » d'or en façon de fleur! Et quelles figures saisissantes par la magnificence de l'aspect que la Vierge drapée d'azur, le saint Jean-Baptiste au manteau violacé, puis les apôtres, habillés de couleurs symboliques (1) : d'une part Paul en rouge, Mathieu en jaune chrysolithe, Jean en émeraude, Simon en rouge ligure, André en saphir, saint Philippe en onyx rayé; d'autre part Thadée en vert chrysopase, Barthélemy en sarde rutilant, Thomas en bleu béryl, Jacques le Mineur en topaze, saint Mathias en améthyste... Chose curieuse : l'harmonie s'établit par les tons pâles, les teintes des chairs s'accordant avec les nuances ténues du ciel. La recette de van

(3) Cf. F. de Mély, art. cit.

Eyck est comme renversée ; l'argent se substitue à l'or. Seul le superbe panneau où les damnés se précipitent dans la géhenne ardente « gehenna ignis » montre des tonalités rousses, bronzées, brûlantes, brasillantes.

Ce coloris reste d'une parfaite unité. On a soutenu très savamment, que le *Jugement* de Beaune était l'œuvre de plusieurs artistes, que Roger avait peint les portraits, Memlinc le Christ, la Vierge, saint Jean et l'ovale exquis de saint Michel, Bouts peut-être les réprouvés... Mais comment dès lors expliquer la puissante harmonie de la technique? Que Roger ait eu des collaborateurs pour l'exécution de cette œuvre considérable, qui en doute? Mais ces collaborateurs subissaient la discipline de son atelier et n'étaient, en travaillant au *Jugement* de Beaune, que de dociles élèves absorbés par le génie de leur maître.

D'une parfaite unité au point de vue technique, l'œuvre est aussi d'une scrupuleuse orthodoxie dans l'ordonnance et la figuration. En veut-on des preuves? Les messagers à trompettes qui entourent saint Michel sont au nombre de quatre, pour rassembler les « élus des *quatre vents* » ; le Christ, assis sur l'arc-en-ciel, tient la main droite levée vers le lys et de son bras semble en quelque sorte descendre l'appel aux élus inscrit sur le panneau : *Venite, benedicti patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi (Venez, les bénis de mon père, possédez le royaume qui vous a été préparé dès le commencement du monde)*, tandis que son bras gauche, tendu sous l'épée justicière, menace les réprouvés en montrant l'inscription : *Discedite a me, maledicti, in ignem æternum qui paratus est diabolo et angelis ejus (Retirez-vous loin de moi, maudits, au feu éternel qui a été préparé à Satan et à ses anges)*. D'ailleurs, la beauté religieuse du retable n'est point seulement dans la précision conforme des détails ; elle est surtout dans la spiritualité des figures, et ce que nous disions devant la *Descente de Croix* doit être répété devant le *Jugement dernier*. Roger van der Weyden n'est point un réaliste à la façon de Jean van Eyck ; il crée avec peine une figure terrestre; il lui est tout à fait aisé, au contraire, de donner aux saints une âme digne d'eux. Le peintre de Bruxelles, dans la plus haute acception du mot, est un mystique, le plus pur peut-être de notre école. La réalité, au surplus, ne le laissait pas indifférent et il n'est point à dédaigner son portrait de Nicolas Rolin, glabre, sec, menu, énergique, au long corps maigre perdu dans une simarre sombre, au visage pâle que surmonte une chevelure si plate, si régulière qu'on la prend généralement — à tort, suivant nous, — pour une perruque... Vers cette figure d'égoïsme, de ruse et d'humilité, vers ce Mécène effacé et têtu va toute notre reconnaissance... Un inventaire de 1501 nous apprend que la « table en plate peinture où est le *Jugement* » était placée primitivement dans la chapelle de l'hôpital,



XXV. — ROGER VAN DER WEYDEN
Retable du *Jugement Dernier*. Le Paradis (v. p. 40)
(*Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune*).

XXVI. — ROGER VAN DER WEYDEN
Retable du *Jugement Dernier*. Fragment (v. p. 41)
(*Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune*).



XXVII. — ECOLE DE ROGER VAN DER WEYDEN (ZANETTO BUGATTO?)

Triptyque des Sforza (v. p. 44)

(Musée de Bruxelles)

sur le grand autel de marbre. Cette chapelle existe encore ; nous pouvons nous imaginer l'impression qu'y produisait la merveilleuse peinture offerte par Messire Nicolas, nous pouvons deviner, en contemplant le Retable de maître Roger dans le petit musée de l'hôpital de Beaune, « quelle vision à la fois d'espoir et d'épouvante se levait aux yeux des malades » quand s'allumaient, « tous les feux de la chapelle, quand l'amas scintillant des cierges, l'incandescence des métaux, l'éclair des pierres précieuses, le flamboiement des orfèvreries aiguës, la pourpre et l'azur translucides des vitraux encadraient de mystiques splendeurs le drame final de la Chrétienté ! » (1).

Tandis que le peintre de Bruxelles travaillait au *Jugement dernier*, sa gloire rayonnait au loin. Les mécènes italiens s'étaient épris de ses œuvres comme de celles de Jean van Eyck ; Cyriaque d'Ancône vit de lui à Ferrare — à la date du 8 juillet 1449 — un triptyque avec la *Descente de croix* au centre ; des artistes italiens (Angelo Parrasio de Sienne, entre autres) s'ingéniaient à imiter sa manière, et sûrement Roger était populaire dans les ateliers d'Italie quand il se rendit à Rome pour assister au jubilé solennel de 1450. Le grand peintre interrompit son polyptyque de Beaune — il avait terminé le *Jugement* avant son départ — et ne peignit l'extérieur des volets, où la collaboration des élèves est d'ailleurs sensible, qu'après son retour. C'est le *De Viris illustribus* de Facius qui nous fait connaître ce voyage d'Italie ; (2) « Rogerius Gallicus, insignis pictor », pour parler comme Facius, visita la basilique de Saint-Jean-de-Latran et y admira des œuvres, aujourd'hui perdues, du délicieux ombrien Gentile Fabriano, que l'artiste flamand proclama le premier des peintres d'Italie ; et peut-être, dans certaines œuvres capitales de Roger, sentirons-nous vibrer plus tard un écho de cette vive admiration. On suppose que pendant son séjour en Italie le peintre de Bruxelles exécuta la délicieuse *Madone avec quatre Saints* conservée à l'institut Staedel de Francfort. Le panneau porte dans le bas les armes de Florence et deux des saints, les saints Cosme et Damien, étaient patrons des Médicis ; on a même voulu reconnaître en eux les portraits de Jean et Pierre de Médicis, fils de Cosme l'ancien, hypothèse à laquelle on a renoncé, les deux têtes se retrouvant dans d'autres tableaux de Roger.

Le Musée des Offices possède un *Christ au tombeau* que l'on identifiait naguère avec la *Descente de croix* signalée par Cyriaque d'Ancône (et avant lui par Facius) dans la collection de Lionel d'Este à Ferrare. L'œuvre se rapproche étroitement de

(1) ALBERT VANDAL. *La Fête-Dieu à Beaune. Revue des Deux-Mondes*, septembre 1898.

(2) Pour le voyage en Italie, la *Descente de Croix* des Offices et le triptyque des Sforza, cf. : ALPH. WAUTERS, op. cit., pp. 36 et 37 ; MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento*, Milan, 1902 ; *Rogier de Tournai et Zanetto Bugatto*, S. REINACH, *Chronique des arts*, 1904; la *Crucifixion de Bruxelles;* P. DURRIEU, *Chronique des arts*, 1904.

Roger par le style; mais elle n'a point la beauté psychologique et technique qui distingue en général les œuvres du grand maître. C'est, comme on l'a dit, un beau travail d'élève. Nous avons signalé naguère quelles étroites affinités rattachent ce tableau des Offices, au charmant triptyque des Sforza (Fig. XXVII, Musée de Bruxelles). Le panneau central de cette dernière œuvre représente le *Christ en croix* et montre au premier plan François Sforza, sa femme Blanche-Marie et son fils Jean-Marie. Le saint Jean de Florence est identique de visage et de vêtement de celui de Bruxelles; les Christs des deux tableaux ont un visage et une anatomie semblables; Blanche-Marie Sforza, agenouillée en donatrice dans l'œuvre de Bruxelles, apparaît en Madeleine dans celle des Offices; enfin le singulier petit personnage à barbe blanche qui, dans le triptyque de Bruxelles, montre sa tête au-dessus du blason des Sforza, se retrouve sous les traits de Joseph d'Arimathie dans le panneau de Florence. Ce triptyque des Sforza après avoir passé pour une œuvre de Memlinc, puis de Roger van der Weyden, est aujourd'hui attribuée à un artiste lombard, Zanetto Bugatto qui passa trois ans à Bruxelles dans l'atelier de maître Roger ainsi que l'attestent deux documents récemment mis au jour. Le premier est une lettre datée du 26 décembre 1460 par laquelle le duc de Milan, François Sforza, recommande Zanetto Bugatto au duc de Bourgogne dans les états de qui il se rend pour profiter des leçons du célèbre maître Guillaume : *ut audita fama magistri Gugliemi* (le duc a sans doute voulu dire Ruggeri). Le second document est une lettre de la duchesse, datée du 7 mai 1462, et portant cette adresse : *Nobili viro dilecto magistro Rugerio de Tornay, pictori in Burseles.* La lettre même est en italien. La duchesse remercie Roger de la libéralité avec laquelle il a appris son art au peintre milanais. « Et tant à cause du service rendu que de vos singuliers mérites, écrit Blanche-Marie, nous nous mettons à votre disposition pour tout ce qui pourrait vous être agréable. » — Après son séjour dans les Pays-Bas, Zanetto Bugatto retourna à Milan où il est souvent mentionné dans les archives des Sforza. Il mourut en 1476. L'hypothèse qui fait de lui l'auteur du triptyque des Sforza nous semble raisonnable et les traces très vives d'influences septentrionales que l'on relève dans l'école milanaise de la seconde moitié du xve siècle se trouveraient ainsi expliquées. On pourrait considérer aussi Zanetto comme l'auteur de la *Descente de croix* des Offices. Pourtant observons que les volets du tableau de Bruxelles représentant d'une part, la *Nativité*, les figures de saint Bavon et de saint François, d'autre part les figures de saint Jean-Baptiste, de sainte Catherine et sainte Barbe s'écartent, par le sentiment, de l'art de Roger van der Weyden lequel est très vivement rappelé dans la partie centrale où le Christ semble une réplique de celui que nous admirerons à Anvers. Les figures féminines des volets sont au contraire tout imprégnées du génie de Memlinc. Cette absence d'unité nous



XXVIII. — ROGER VAN DER WEYDEN

Retable des Sept Sacrements. Partie centrale : l'Eucharistie (v. pp. 45 et 46)

(*Musée d'Anvers*).



XXIX. — ROGER VAN DER WEYDEN

Retable des Sept-Sacrements : *Baptême, Confirmation, Confession* (Volet de droite)

(v. pp. 45 et 46)

(*Musée d'Anvers*)



XXX. — ROGER VAN DER WEYDEN

Retable des Sept-Sacrements : *Ordination, Mariage, Extrême-Onction* (Volet de gauche)

(v. pp. 45 et suiv.)

(*Musée d'Anvers*)

gêne pour nous rallier sans réserve à l'hypothèse Bugatto et nous pensons qu'il faut attendre pour prononcer sans hésitation le nom du peintre milanais devant le triptyque des Sforza.

Revenons à présent quelque peu sur nos pas.

Le 16 juin 1455 Jean Robert, abbé de Saint-Aubert à Cambrai, fit accord avec « maistre Rogier de la Pasture, maistre ouvrier de paincture de Bruxelles » pour l'exécution d'un retable de six pieds et demi de haut et cinq de large (1). L'œuvre fut achevée quatre ans plus tard à la Trinité et transportée à Cambrai sur un chariot attelé de trois chevaux. Depuis, il fut « payet à Hayne jone pointre pour poindre autour dudit tableau la liste et le deseure et jusques as cayères du cuer, LX sous du nostre » c'est-à-dire qu'une somme de soixante sous fut donnée à Hayne, jeune peintre, pour peindre le cadre du tableau, son couronnement et les stalles du chœur. On a supposé que « Hayne jone » pourrait bien être Hans Memlinc et nous aurons à examiner dans la suite la valeur de cette hypothèse. Le retable de Jean de Saint-Aubert est perdu. On a cru pouvoir l'identifier naguère avec un grand tableau d'autel qui est au Prado à Madrid et qui montre dans une église gothique la *Crucifixion* (2) avec Marie et Jean au pied de la croix, tandis qu'un encadrement architectural traité comme celui des retables de Saint-Jean et de Marie à Berlin, s'anime des scènes de la Passion et de la représentation des sept Sacrements. Mais la médiocrité de la facture interdit l'attribution de ce retable du Prado au grand peintre bruxellois. Par contre on ne saurait hésiter, nous semble-t-il, à reconnaître en Roger l'auteur du grand triptyque : les *Sept Sacrements*, l'un des chefs-d'œuvre du Musée d'Anvers.

Le titre indique tout de suite qu'il s'agit d'une de ces œuvres synoptiques que Roger van der Weyden affectionna. Le panneau central, l'*Eucharistie* (Fig. XXVIII), nous introduit dans une claire nef d'église où monte une croix géante portant le Christ. Au premier plan sont groupées les saintes femmes et la Vierge qui s'évanouit dans les bras de saint Jean. Au fond, sans qu'aucune figure remplisse les places intermédiaires, — qu'on se souvienne de nos remarques au sujet du retable de Saint-Jean, — se dresse un autel décoré de charmantes sculptures. Devant l'autel, un prêtre, en riche chasuble, lève l'hostie... Sur les volets, où l'artiste cette fois a fait effort pour disposer les groupes dans la perspective, sont représentés à gauche (Fig. XXIX) : le *Baptême*, la *Confirmation*, la *Confession*, à droite (Fig. XXX) : l'*Ordination*, le *Mariage*,

(1) Pour le retable de Jean Aubert et celui de Jean Chevrot, cf. *Ducs de Bourgogne*, t. I, p. LIX, de Laborde. Paris, 1849. — Alph. Wauters, op. cit. p. 42. — *Livre des Peintres*, H. Hymans, p. 105. — *Catalogue descriptif du Musée royal d'Anvers*, 1905, p. 324.

(2) Cf. Hymans. *Les Musées de Madrid. Gazette des Beaux-Arts*, t. X, 3e période.

l'*Extrême-Onction*. Les diverses scènes se déroulent simultanément dans les bas-côtés de l'église; au-dessus de chacune d'elles un ange laisse flotter un philactère. Tandis que le panneau central transpose l'émotion la plus haute, — avec la saisissante profondeur de son décor ajouré, les lignes rigides de la croix montant aux voûtes, l'ampleur pathétique du drame évoqué à l'entrée de l'église et l'espace immense figuré derrière le Christ sublime, un Christ d'infinie douleur et d'infinie protection, — les panneaux latéraux, plus petits d'un tiers environ, affectent presque des allures de tableaux de genre et, en tous cas, introduisent l'humanité réelle dans les scènes religieuses, mettent l'œuvre symbolique presque au service des représentations de la vie contemporaine.

Nous ne sommes pas les premiers à remarquer que Roger van der Weyden apporte ainsi à la peinture néerlandaise un élément inédit d'expression et de beauté. A la faveur des tendances naturalistes de la mystique flamande du xve siècle et sans rien abdiquer de son lyrisme et de sa piété, le maître matérialise les grands symboles religieux en nous montrant toute l'existence d'un de ses contemporains depuis la naissance jusqu'à la mort (1). Les scènes de genre qui n'apparaissaient que timidement dans les lointains du *Retable de saint Jean* prennent plus d'importance et se revêtent néanmoins d'une beauté nettement symbolique. Il fallait le génie de Roger van der Weyden pour harmoniser de la sorte les réalités de la vie et de la foi. Le maître pouvait avoir environ cinquante-cinq ans quand il exécuta ce triptyque des *Sept sacrements*; l'ancien cadre porte trois fois les armes de l'évêché de Tournai et trois fois celles de Jean Chevrot, évêque de Tournai de 1437 à 1460. C'est sous les traits de ce prélat qu'est représenté l'évêque qui dans le panneau de droite donne la confirmation. Il y a donc tout lieu de croire que la commande du retable fut faite à Roger par l'évêque de sa ville natale et cela au moment où le pourtraiteur de Bruxelles atteignait la suprême maîtrise. Le triptyque a voyagé et a essuyé sans doute bien des désastres avant le jour où le chevalier van Ertborn l'acheta à Dijon aux héritiers de Pirard, dernier « premier président » du Parlement de Bourgogne, en 1826. Quelques têtes sont repeintes (voyez le sacrement du baptême) et contrastent par leur modelé mou, leurs tonalités brunes avec la facture nette et le coloris transparent des visages respectés. Mais le coloris dans l'ensemble a gardé son caractère original, celui-là même que nous avons tenté d'analyser en parlant du *Jugement dernier*, et c'est une joie sans fin devant le retable de l'évêque Chevrot comme devant le polyptyque du chancelier Rolin d'écouter vibrer doucement les rouges, les bleus, les violets, les blancs des manteaux, chasubles et robes angéliques, chantant leurs notes pures sur la trame harmo-

(1) Cf. K. Voll qui croit que le tableau du Musée d'Anvers est une belle réplique d'un original perdu.



XXXI ROGER VAN DER WEYDEN

Pietà (v. p. 47)

(Musée de Bruxelles)

nique d'un immense fond d'argent. Burger considérait les *Sept Sacrements* comme le chef-d'œuvre de van der Weyden ; il exagérait ; mais comme on s'explique son enthousiasme et comme on serait tenté de s'y abandonner pleinement... Dans le panneau de gauche on remarque une femme lisant qui rappelle une figure de l'école de Roger van der Weyden, la *Magdalen reading* abîmée dans la lecture de son bréviaire que conserve la National Gallery (1). Cette Madeleine n'est qu'un fragment d'une œuvre perdue ; mais ce fragment est un tout et cette figure détachée incarne avec la plus persuasive éloquence l'idéal religieux et la poésie humaine que le grand peintre de Bruxelles conciliait en son âme. Dans une des tapisseries de Berne est une figure semblable à cette *Madeleine* et dès lors s'expliquent les distractions du docte Lampsonius contemplant ces peintures de l'hôtel de ville et son cri : « O Roger, quel maître tu étais ! »

La petite *Pietà* si dramatique et si précieuse du Musée de Bruxelles (Fig. XXXI) pourrait bien avoir été exécutée à l'époque où le « jone Hayne » travaillait dans l'atelier de Roger. Une mention de l'inventaire des meubles et objets d'art de Marguerite d'Autriche semble en témoigner, si tant est qu'elle se rapporte à la *Pietà* de Bruxelles : « *Ung petit tableaul d'un Dieu de pityé estant es bras de Nostre-Dame, ayant deux feulletz, dans chascun desquelz il y a ung ange, et dessus lesdits feulletz il y a une Annunciade de blanc et noir. Fait, le tableaul de la main de Rogier et les dits feulletz de celle de Maistre Hans* (2) ». Les « feulletz » du triptyque seraient donc perdus ; seul resterait le petit tableau central de la main de Rogier. Est-ce notre *Pietà* ? Quatre personnages sont groupés au pied de la croix sur un ciel enflammé de soleil déclinant ; leurs gestes sont un peu anguleux, mais rien de plus dramatique que l'attitude de saint Jean soutenant Jésus d'une main et écartant la Vierge de l'autre pour l'empêcher de baiser encore le visage de son fils et de trouver ainsi un nouvel aliment à sa douleur... Il faut bien avouer que la technique de cette œuvre diffère de la manière toujours un peu sculpturale de Roger van der Weyden ; les contours sont plus doux, plus baignés d'atmosphère ; l'attribution à Roger et l'identification du tableau avec la partie centrale du triptyque de Marguerite d'Autriche ne vont point sans réserves. Ce qui est certain, c'est que Roger a peint à un moment donné de sa carrière un *tableaul d'un Dieu de pityé* qui sera devenu un thème populaire pour les maîtres du xve siècle, comme le fut également le thème de sa *Descente de croix*, comme devait l'être celui de sa *Crucifixion*, de son *Saint Luc peignant la Vierge*, de ses *Madones*, etc. Le trip-

(1) Du Maître de Flémalle pour d'autres.

(2) Cf. A.-J. Wauters, *Catalogue historique et descriptif du Musée de Bruxelles*, 2e édition, 1906. Le tableau a été acheté par M. A.-J. Wauters à la vente Pallavicini-Grimaldi, Gênes, 1899, pour le compte du Musée de Bruxelles.

tyque de Miraflorès nous avait déjà montré un Dieu de pitié « *estant es bras de Nostre-Dame* ». Un tableau du Musée de La Haye reproduit encore le motif à l'extrême fin du xv[e] siècle (1). Peu de maîtres ont alimenté l'imagination de leur siècle aussi généreusement que Roger van der Weyden.

C'est des dernières années de sa carrière que date vraisemblablement le merveilleux *Retable des Rois Mages* (pinacothèque de Munich) qui provient de l'église de Sainte-Colombe, à Cologne, où il était encore dans la seconde moitié du xv[e] siècle. On a vainement essayé d'identifier les personnages de la partie centrale ; les splendeurs de l'époque bourguignonne se transposent dans leurs habits magnifiques et leur groupement anime de solennité princière les ruines où Jésus vient de naître et à travers lesquelles on aperçoit dans le fond, silhouettée sur un ciel bleu, une ville qui serait Middelbourg. Voici une œuvre qui dit clairement l'admiration du grand maître flamand pour Gentile da Fabriano. Charme, éclat, spiritualité s'y harmonisent admirablement. Les naïvetés archaïques ont disparu ; plus de banderoles, plus d'inscriptions ; et si les personnages sont encore rangés trop exclusivement sur le devant de la scène, si le paysage urbain n'est qu'un décor, exquis et lointain, d'où l'âme de l'œuvre est comme absente, l'effet total est si heureux, l'exécution technique si sûre, la candeur de la Vierge si douce et si bonne que seules viennent à l'esprit des idées d'admiration et d'adoration. Les volets représentent l'*Annonciation* et la *Présentation au temple*. Cette dernière scène nous introduit dans une église romane qui rappelle le transept de l'église de Tournai, et ce décor donne une ampleur extraordinaire à la cérémonie qui offre encore une fois ce double caractère de réalité et de mysticisme que nous avons souligné dans le triptyque des *Sept Sacrements* (2). L'*Annonciation* est une adorable composition qui fait pressentir l'art suave et féminin de Memlinc. Une petite *Annonciation* du Musée d'Anvers (Fig. XXXII) permet, d'ailleurs, d'apprécier avec quelle grâce ingénuement vraie Roger interprétait le mystère initial de la rédemption. Le tableautin d'Anvers est une sorte de miniature, très brillante avec son lit à dais vert et à couverture écarlate, avec les jolies taches blanches et bleues des vêtements de l'ange et de la Vierge. L'exécution manque de fermeté, surtout dans les têtes ; aussi n'est-on point convaincu de l'authenticité de l'œuvrette. On l'a rapprochée d'un groupe de petites peintures qui comprend une petite *Madone* debout et une *Sainte Catherine* de Vienne ainsi que trois *Visitations* (Turin, Lützschen et Louvre), toutes œuvres de petites dimensions en étroite parenté avec les œuvres certaines de Roger (3).

(1) M. Friedländer signale une réplique de la *Pietà* de Bruxelles chez Earl of Powis, à Londres.

(2) Il existe au Musée de l'hôpital de Bruges un admirable triptyque de Memlinc qui s'inspire du *Retable des Rois* de van der Weyden pour la partie centrale et la scène de la Présentation.

(3) Cf. FRIEDLANDER, *Die Brügger Leibaustellung von 1902*. Berlin, 1903.



XXXII. — ROGER VAN DER WEYDEN (?)
L'Annonciation (v. p. 48)
(*Musée d'Anvers*).



XXXIII. — ROGER VAN DER WEYDEN (?)
Madone avec l'Enfant (v. p. 49)
(Musée de Bruxelles)



XXXIV. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après)
Madone avec l'Enfant (v. p. 49)
(Musée de Bruxelles)

La dernière en date des œuvres conservées de Roger van der Weyden est un triptyque qui fut peint pour une église de Middelbourg et que possède le Musée de Berlin. Le donateur figure au premier plan du panneau central : c'est le célèbre *maître d'hôtel* de Philippe le Bon, Pierre Bladelin, celui même qui fonda la jolie capitale de la Zélande. La *Nativité* est représentée au centre; on voit sur les volets à droite, la *Vision de la Sybille tibertine*, à gauche, les *Rois apercevant Jésus dans les nuages*. La convention qui détache quelque peu les personnages du décor subsiste toujours, mais dans notre grand xve siècle il est peu de peintures qui puissent rivaliser avec celle-ci pour la beauté et la séduction du coloris. « Les couleurs, très pures, sont juxtaposées sans souci d'établir une étroite relation entre les tons, mais sans que pourtant le peintre tombe jamais dans les défauts d'une mosaïque multicolore (1) ». A cet égard cette œuvre peut être considérée comme le brillant aboutissement des tendances techniques du maître.

Dans le cycle des œuvres de Roger van der Weyden on comprend un grand nombre de tableaux représentant *saint Luc peignant la Vierge*. Ce sont toutes répliques d'un original perdu ; il en existe des versions notamment à Munich, Saint-Pétersbourg, Boston, et dans la collection Wilczeck, à Vienne. Celle de Munich est la plus célèbre bien qu'assez mal conservée (2). Une tradition veut que Roger se soit représenté lui-même sous les traits de saint Luc ; ce qui tendrait à le faire croire c'est qu'on a conservé dans la galerie d'Hermanstadt le portrait d'un homme tenant une tête de mort et au dos duquel on lit : « *Le Pourtraict de maistre Rogir van der Weyde faict de maistre dirick van Haerlem* ». Dirick, c'est Thierry Bouts qui n'est point, semble-t-il, l'auteur du « pourctrait » ; mais le personnage représenté rappelle fort les différents saints Luc attribués à *maître Rogir*. C'est du prototype perdu de cette série que sortent, selon toute vraisemblance, les Madones cataloguées sous le nom de van der Weyden. Nous possédons en Belgique quelques belles Vierges avec l'enfant exécutées par de bons disciples du maître. Il en existe deux au Musée de Bruxelles ; l'une est vraiment tout à fait adorable (Fig. XXXIII) avec son coloris clair, ses carnations argentines, ses vêtements exécutés d'une brosse légère et précise à la fois, ses contours extrêmement nets détachés sur un paysage lumineux qu'encadre une large baie. La parenté avec la facture du maître est intime (3). L'autre (Fig. XXXIV) a moins de précision, de finesse ; l'expression est un peu plus artificielle et le coloris, par des modelés plus accentués, cherche des effets plus chauds, plus enveloppants. On pressent la technique

(1) K. Voll. *Altniederländische Malerei.*

(2) Certains prétendent que la version de Saint-Pétersbourg est une œuvre authentique du maître.

(3) N° 667 du catalogue Wauters. Une réplique très fidèle est à la National Gallery.

d'un Gérard David (1). — Une *Madone* de la collection Matthys (Bruxelles) est à rapprocher de la Vierge de Francfort qu'écussonne la fleur florentine et la *Vierge* de la collection Mayer van den Berghe à Anvers (Fig. XXXV), d'un coloris assez riche, d'une exécution soignée mais un peu froide, est également l'un des bons exemplaires de ce groupe de Madones auquel ont collaboré de nombreux peintres impossibles à identifier et qui plongent l'érudition dans une perplexité sans fin... (2).

Bien que van der Weyden ne fût point un adepte résolu de la forte vérité objective du xve siècle, il fut, semble-t-il, grand portraitiste et très apprécié comme tel. Mais voici que nous abordons l'un des chapitres les plus compliqués de l'histoire du maître et celui peut-être que la critique a le mieux réussi à embrouiller. Nous ne possédons en effet aucune effigie qui puisse être tenue pour une œuvre incontestable du grand Roger. Dès lors le jeu des hypothèses et des attributions a libre cours. Tâchons d'y mettre un peu d'ordre.

Au Musée d'Anvers est un curieux portrait de Philippe le Bon (Fig. XXXVI), sur fond vert, aux carnations blafardes, qui provient de Besançon et date de la fin du xve siècle. Il faut y voir une réplique d'une œuvre perdue de Roger et dont une autre variante appartient à la maison royale d'Espagne. Une autre série de portraits du grand duc d'Occident, coiffé du chaperon à écharpe retombante, semble issue également d'un prototype perdu qu'aurait peint van der Weyden. Il en existe des variantes à Anvers, Lille, Windsor, au Louvre, à Londres. L'hospice de la Madeleine à Ath en possède une également, médiocre, sur fond d'or. La version du Musée d'Anvers (n° 538) où le duc apparaît sur fond bleu, est d'un travail très soigné; malheureusement des retouches au bout du nez et à l'œil gauche déparent l'œuvre. — Après avoir été le portraitiste de Philippe le Bon (1396-1467), Roger van der Weyden devint, semble-t-il, celui de Charles le Téméraire (1433-1477). Il existe au Musée de Bruxelles un magnifique portrait d'un chevalier de la Toison d'Or (Fig. XXXVII), coiffé d'un bonnet brun et tenant de la main gauche une flèche, lequel chevalier fut pendant longtemps considéré comme étant le Téméraire représenté en roi du tir, — témoignage artistique et folklorique du soin que les ducs mettaient à flatter leurs sujets de Flandres, en assistant à leurs jeux populaires. Le portrait est de premier ordre ; ses carnations légèrement jaunâtres se détachent avec une finesse extrême sur le bleu sombre du fond. On le rapprochait d'un autre portrait de Charles le Téméraire conservé au Musée de Berlin et tout récemment encore on soulignait avec force les analogies qui existent entre les deux figures : « Même fond bleu uni, même port de tête,

(1) N° 650 du catalogne Wauters.

(2) Pour beaucoup de critiques le prototype de ces Madones serait de Thierry Bouts.



XXXV. — ROGER VAN DER WEYDEN (école de)
Madone avec l'Enfant (v. p. 50)
(Collection Mayer van der Bergh, Anvers).



XXXVI. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après)
Portrait de Philippe le Bon (v. p. 50)
(*Musée d'Anvers*).

même mouvement des yeux, même traitement des paupières, même pourpoint noir à manches et à col bordé de fourrure (1). » Mais voici que les plus notoires d'entre les érudits belges contestent la ressemblance physionomique des deux portraits (2). L'attribution même du chevalier de Bruxelles à Roger van der Weyden n'a plus rien d'affirmatif; le nom de van der Goes a été plusieurs fois prononcé. On est tenté plutôt de trouver au noble archer bruxellois des ressemblances avec le Grand bâtard de Bourgogne dont il existe deux portraits, (l'un à Chantilly très intéressant, l'autre à Dresde, très mauvais), d'après une œuvre perdue que l'on met généreusement au compte de Roger. Il faut bien noter aussi que le *Philippe de Croy*, du Musée d'Anvers, (jadis *Thomas Portinari*) a un air de famille très prononcé avec le pseudo Charles le Téméraire de Bruxelles. Comment s'y retrouver? Il existe en outre au Musée d'Anvers un *Homme à la flèche* donné à l'école française, dont on voudrait également enrichir cette série de portraits bourguignons exécutés d'après Roger van der Weyden, parce que cet archer anversois paraît dans un fragment d'une *Adoration des Mages* (coll. Schloss), charmant panneau où il est juste de reconnaître le pinceau du génial artiste, et aussi parce que le beau portrait présumé de Pierre Bladelin (coll. von Kaufmann) que l'on croit de l'atelier du maître, est d'une exécution semblable à celle du dit archer d'Anvers. Nous ne saurions nous étendre sur ce chapitre sans risquer d'en augmenter la rare confusion En attendant quelque découverte précise, il convient de se montrer circonspect : *Raison l'enseigne* assure la devise d'un portrait de l'Académie de Venise attribué également — encore une attribution! — à l'illustre peintre de Bruxelles.

*
* *

Roger van der Weyden mourut à Bruxelles le 18 juin 1464 et fut enterré à Sainte-Gudule, devant l'autel de Sainte-Catherine. Une messe pour le repos de son âme fut célébrée également à Tournai. L'année de sa mort, le compte de la corporation des peintres tournaisiens porte la mention : « Payet pour les chandelles qui furent mises devant saint Luc à cause du service de maître Rogier de la Pasture, natif de cheste ville de Tournay, lequel demoroit à Bruxelles, pour ce IIII gros 1/2 » (3). Roger n'avait point cessé d'entretenir des relations de tout genre avec la ville des « Choncq Clotiers »; en octobre 1435 il y avait acheté des rentes viagères pour sa femme, ses enfants Corneille et Marguerite et pour lui-même (4). Le 16 avril 1440,

(1) Seymour de Ricci. *Un groupe d'œuvres de Roger van der Weyden*, Gazette des Beaux-Arts, septembre 1907.
(2) A.-J. Wauters. *Catalogue*.
(3) Cf. Hocquet, op. cit., p. 9.
(4) Ibid., p. 11.

il donnait procuration à deux habitants de sa ville natale pour régler les intérêts de Henriette, fille de sa sœur Jeanne de la Pasture. Qu'on ne s'étonne point de ces fréquentes mentions financières. « Il devint très riche », dit van Mander — le fait est positivement confirmé par des documents — « et laissa aux pauvres d'abondantes aumônes », ajoute le chroniqueur, qui prend ses informations chez le grand admirateur de Roger, Lampsonius, lequel avait écrit en parlant du peintre de Bruxelles : « Les biens que tu laissas à la terre périront sous l'effort du temps, mais tes bonnes œuvres brilleront impérissables au ciel. » Lampsonius, dans son lyrisme, semble avoir quelque peu exagéré la charité du pourtraiteur de Bruxelles. Les tables des pauvres de Sainte-Gudule ne renseignent en 1464, année de la mort du maître, qu'une somme de 2 peters valant 9 sous de gros, payée par les exécuteurs testamentaires le 23 juin (1). La bienfaisance et la pitié de Roger doivent tout de même être mises hors de doute; elles ajoutèrent sûrement à l'émotion produite par sa mort et qu'une épitaphe perpétue avec éloquence : « Sous cette pierre, Roger, tu reposes sans vie, toi, dont le pinceau excellait à reproduire la nature. Bruxelles pleure ta mort : elle craint de ne plus revoir d'artiste aussi habile. L'art gémit aussi, privé d'un grand maître que nul n'a égalé. » (2)

Roger van der Weyden laissait trois fils et une fille. Corneille, le fils aîné que nous avons déjà mentionné, mourut en 1473; Pierre, le second, fut peintre et mourut après 1514; Jean, le cadet, devint orfèvre et mourut en 1468. Pierre eut un fils, Goswin, qui peignit également et mourut à Anvers laissant à son tour un fils peintre qui porta le nom de Roger (3). Mais surtout la postérité artistique du grand Roger de la Pasture fut considérable. Des maîtres de premier ordre se contentèrent d'être ses dociles imitateurs; la vogue de ses compositions maîtresses est proclamée par le nombre de leurs répliques; la plupart des maîtres néerlandais ont subi son action et les plus grands n'ont pu s'y soustraire : le maître de Flémalle, Thierry Bouts, Memlinc qui fut peut-être son élève. Son génie s'imposa aux écoles d'Alsace, de Nuremberg, d'Italie, ainsi qu'en témoignent Martin Schoen, Frédéric Herlin, Zanetto Bugatto, Angelo Parrasio. Rares sont les œuvres flamandes de la deuxième moitié du xve siècle, où n'apparaisse le reflet de son œuvre mystique. Considérez l'important panneau de l'église de Notre-Dame d'Anvers représentant en deux parties les épisodes de la vie de saint Joseph (Fig. XXXVIII, à droite l'*Élection du saint*, à gauche le *Mariage de*

(1) Pinchart, *Bulletin des commissions royales d'art et d'architecture*, t. VI, p. 478.

(2) Cf. Alph. Wauters, *Roger van der Weyden*, op. cit., p. 44.

(3) L. de Burbure, *Documents biographiques sur les peintres Goswin et Roger van der Weyden le Jeune*, *Bulletin de l'Académie de Belgique*, 2e série, t. XIX (tiré à part, Hayez, 1865).



XXXVII. — ROGER VAN DER WEYDEN (?)

Le Chevalier à la Flèche (v. p. 50)

(*Musée de Bruxelles*).

la Vierge) (1); l'architecture remarquable et la décoration sculpturale sont exécutées sous l'impression directe du merveilleux décor des *Sept Sacrements*; de même certains types du beau retable tournaisien reparaissent parmi les nombreux personnages de ce diptyque. Le choix du sujet et quelques physionomies font d'ailleurs penser au maître de Flémalle, tandis que le coloris avec ses partis pris nouveaux de lumière et d'ombre remet en mémoire à la fois la Madone du Musée de Bruxelles (n° 650) et le triptyque Edelheer de Louvain. L'influence du maître sur les sculpteurs brabançons de retables est également à noter. Van der Weyden, comme tous les peintres du xive et du xve siècle, fut employé souvent à des travaux d'*estoffaiges* de statues. (En 1439 il polychrome un monument votif pour le couvent des Récollets de Bruxelles, et en 1461 il expertise un étoffage exécuté par Pierre Coustain). Sculpteur ou non il est en commerce étroit avec les imagiers et tout naturellement leur art devait se nourrir de son génie.



Nature douce, élevée, aspirant aux interprétations mystiques, ne retenant du drame que des émotions épurées et pleines de caractère, Roger van der Weyden a suivi une autre voie que Jean van Eyck. Ses visions restent plus imprégnées du grand lyrisme médiéval; l'individualisme marqué, le naturalisme extraordinairement affirmatif qui font de Jean van Eyck le maître par excellence du nouvel art septentrional n'ont point soumis Roger van der Weyden à leur loi. Pour mieux dire, le grand peintre wallon n'a pas accepté toutes les hardiesses de l'école brugeoise. Son sentiment est plus traditionnel, un peu timide parfois dans la réalisation, mais toujours extrêmement pur et haut quant à l'objet à fixer. Son idéal ne s'arrête point à la vérité formelle; il la dépasse et, malgré les imperfections et les ingénuités de forme, va rejoindre une beauté supérieure. Par là Roger van der Weyden se montre le successeur de la grande école de sculpture médiévale, — non des imagiers tournaisiens considérés comme les précurseurs du réalisme septentrional, — mais des maîtres sublimes du xiiie siècle français. Est-ce à dire qu'il ne connut point cet amour tyrannique de la réalité positive où l'école flamande trouva sa grandeur? Il s'est nourri de cet amour comme tous les peintres de nos régions, mais, ainsi que nous l'avons montré pour les *Sept Sacrements*, il a su maintenir en parfaite harmonie ses tendances mystiques et son besoin de réalité. Une vertu conciliatrice dominait son génie; elle s'est répandue dans ses œuvres et c'est là peut-être la cause de leur extraordinaire popularité. Le xvie siècle lui ren-

(1) Cf. pour ce tableau G. de Loo, *Catalogue de l'exposition des Primitifs*, p. 8, et H. Hymans, *l'Exposition des Primitifs à Bruges*, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, 8 fév. p. 194.

dait encore pleine justice : « En effet, écrit van Mander, Roger van der Weyden a puissamment contribué aux progrès de notre art par son exemple, non seulement en ce qui concerne la conception, mais pour l'exécution plus parfaite envisagée sous le rapport des attitudes, de l'ordonnance et de la traduction des mouvements de l'âme : la douleur, la joie, la colère; le tout selon l'exigence des sujets ». Remarquons à quel point sont équitables les jugements émis sur l'art du xv[e] siècle par le bon vieux chroniqueur romanisant, si rudement malmené de nos jours pour les lacunes de son érudition. Le ciel nous garde de faire état de nos connaissances sur Roger van der Weyden. Trop d'hypothèses réclament confirmation; trop de « faits acquis » veulent un nouveau contrôle. Peut-être ne sommes-nous pas beaucoup plus avancés que van Mander... Du moins pouvons-nous apporter au grand peintre de Bruxelles une admiration réfléchie. Et qu'importe le reste, après tout, si le génie a trouvé le chemin de notre esprit et de notre cœur!



XXXVIII. ECOLE DE ROGER VAN DER WEYDEN

Episodes de la vie de Saint Joseph (v. p. 52)

(Eglise de Notre-Dame, Anvers)

VI

Petrus Christus

Pendant quelques années la critique a cru que le chef-d'œuvre de Petrus Christus était en Belgique et avec unanimité elle désignait l'ample et harmonieuse *Déposition de croix* du Musée de Bruxelles, successivement attribuée à Roger van der Weyden, Memlinc, Thierry Bouts et Albert van Ouwater (1). Par cette attribution on conférait du génie à un maître qui, dans ses œuvres authentiques, n'a guère fait preuve que de qualités d'assimilation et d'un grand esprit descriptif. Nous reviendrons à cette *Déposition*. Qu'elle nous soit prétexte en attendant à évoquer la carrière et la production du prétendu auteur.

Petrus Christus est né à Baerle sur la frontière hollandaise; il obtint le droit de bourgeoisie à Bruges en 1444 et mourut en 1473. On le tient généralement pour un élève de Jean van Eyck bien que ses types s'inspirent plutôt des personnages de van der Weyden et de Thierry Bouts. C'est en vain qu'on lui chercherait une originalité dans la conception physionomique; il vit des découvertes d'autrui. Ses paysages, toutefois, ont une profondeur nouvelle et, en outre, il peut être tenu sinon pour le créateur de la « peinture de genre », du moins pour le premier peintre qui ait

(1) Cf. Bode, *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. I, p. 217; *Altholland in Wörlitz-Zeitschrift für bildende Kunst*, 1899; Hulin de Loo, *Catalogue des Primitifs*. p. 5; A.-J. Wauters, *Catalogue* 2[e] ed. 1906; Friedlander, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1903, p. 48; James Weale, *Pierre et Sébastien Cristus*, dans le *Beffroi*, Bruges, 1863, t. 1[er].

entrevu « le genre » comme domaine spécial de l'art. En effet, en 1449 il peignit son *Saint Éloi* (collection Oppenheim, Cologne), tableau daté et signé qui appartint jadis à la Confrérie des Orfèvres d'Anvers et qui est une œuvre très peu religieuse, bien que le personnage principal soit un saint. Deux fiancés viennent acheter un anneau à saint Éloi qui tient boutique, — une boutique remplie d'objets infiniment curieux pour les folkloristes. C'est une scène de mœurs racontée par un chroniqueur adroit, loquace, qui vise à de nombreux effets et les obtient (les ombres projetées par les accessoires, la perspective du décor sont très justes) mais à qui sont refusées l'ampleur et l'unité du récit. En 1452 Christus peignit un diptyque conservé au Musée de Berlin et composé de trois parties : sur le volet de gauche le *Jugement dernier*, sur celui de droite, dans la partie supérieure l'*Annonciation*, dans la partie inférieure la *Nativité*. Le *Jugement dernier* est une réplique d'une composition singulièrement hardie que conserve l'Ermitage et qui est attribuée à Hubert van Eyck. Derrière le saint Michel dressé au centre de la composition, Christus montre la mer et donne une illusion de lointain qu'aucun néerlandais n'avait à ce point réalisée avant lui. L'*Annonciation* fait penser à Roger van der Weyden, la *Nativité* au maître de Flémalle; les deux compositions sont pleines de douceur et dans la seconde le paysage avec ses ondulations boisées, ses chemins en lacets que bordent des châteaux crenelés, est d'un maître qui sent toute la grâce de la nature et la traduit avec un charme très personnel. Une *Madone* de l'Institut Staedel, à Francfort, (1457) serait la dernière en date des œuvres connues de P. Christus. On lui a trouvé une grande ressemblance avec la *Madone de Lucques* de Jean van Eyck (également à l'Institut Staedel) à cause d'un certain tapis autour duquel la critique s'est livrée à de vives controverses. Une tradition voulait que Christus eût hérité de tout le matériel remplissant l'atelier de Jean van Eyck, qui était tenu pour son maître. Et l'on croyait que Christus avait reproduit dans ses œuvres des accessoires familiers à l'illustre peintre du chanoine van der Paele. Mais Jean van Eyck était mort depuis quatre ans lorsque Christus obtint le droit de bourgeoisie à Bruges, et le tapis de la *Madone* de Christus n'a point la coloration chaude, la disposition somptueuse de celui de la *Madone* dite de Lucques... En réalité la ressemblance de ces deux Vierges est toute dans l'imagination de ceux qui les rapprochèrent.

Petrus Christus a peint des portraits, et le catalogue de ses œuvres datées s'ouvre même par un *Portrait d'homme* de 1446 (collection Earl de Verulam, Londres). On lui attribue également un spirituel portrait de jeune femme au Musée de Berlin (dit de *Lady Talbot*), un portrait de jeune homme de la collection Salting, etc.



XXXIX. — INCONNU (PETRUS CHRISTUS?)

Déposition de Croix (v. pp. 40 et 57)

(Musé: de Bruxelles)

Revenons à la *Déposition* du Musée de Bruxelles. Voici ce qu'en pensait M. Hulin de Loo en 1902 : « Ce tableau important est le chef-d'œuvre de Petrus Christus. L'attribution à celui-ci s'impose par la comparaison avec le *saint Éloi*... Cependant il s'écarte notablement des œuvres du même maître à Berlin, Copenhague (1) et Francfort. L'explication du fait se trouve dans la nature impressionnable et dépendante de Petrus Christus. Là-bas il imitait les frères van Eyck; ici il imite surtout Dieric Bouts,... on remarque aussi quelques réminiscences de Roger van der Weyden... Ce tableau doit dater de 1460 ou des années suivantes, à en juger par l'homme debout, dont la tête rasée entièrement rappelle l'édit de Philippe le Bon, de 1468, prescrivant aux nobles ce mode de coiffure à la suite d'une maladie qui l'avait obligé lui-même à se raser la tête. Il est donc de la fin de la carrière de Christus. » Ces remarques sont extrêmement ingénieuses; on peut ajouter avec M. Jacobsen (2) que le vaste paysage ondulé de notre *Déposition* présente une grande analogie avec celui d'un tableau conservé à Wörlitz et ajouté par certains critiques au catalogue de Christus. Et pourtant de nouvelles attributions sont proposées pour le chef d'œuvre anonyme de Bruxelles. A quoi bon les énumérer puisque demain peut-être en verra la revision ! Une fois de plus contentons-nous d'admirer. Le xve siècle flamand compte peu d'œuvres aussi nobles, aussi harmonieusement émouvantes. On n'y surprend aucune violence, aucun éclat imprévu, aucun effet excessif. La simplicité de l'ordonnance, l'importance individuelle des types, la douceur rythmique du paysage rapprochent l'auteur de certains maîtres italiens — la figure féminine de gauche évoque l'orientalisme d'un Gentile Bellini — et forment le contraste le plus absolu avec la manière de Christus. La Vierge affaissée est sûrement inspirée de la Marie créée par Roger van der Weyden pour sa *Descente de Croix* de l'Escurial ; peut-être son calme la rapproche-t-elle plus du ciel... D'ailleurs toute l'œuvre semble d'un maître qui aurait profité des enseignements de Roger van der Weyden et surtout de Thierry Bouts pour les unir par le charme d'un génie épris de noblesse, de douceur, de rythme, et l'on serait tenté — bien plus ici que devant le triptyque des Sforza — de songer à quelque disciple italien ou français de nos maîtres, si dans les replis des jolies collines du fond, entre saint Jean et l'homme rasé à la bourguignonne, on ne découvrait un village flamand, aux toits aigus, groupés en tas, près d'un château crénelé très semblable, il faut l'avouer, à ceux qu'on découvre à Berlin dans le ravissant paysage de la *Nativité*.

(1) M. Hulin attribue à Petrus Christus le *Donateur avec saint Antoine* conservé au Musée de Copenhague et attribué par M. Weale à Hubert van Eyck.

(2) Emil Jacobsen. *Quelques Maîtres des vieilles écoles néerlandaise et allemande à la Galerie de Bruxelles. Gazette des Beaux-Arts.* Octobre et novembre 1906.



XL. — INCONNU MOSAN

La Vierge du doyen van der Meulen (v. pp. 59 et 60)

(*Église Saint-Paul, Liége*).

VII

La Vierge du doyen van der Meulen.

Nous lui faisons une place à part. C'est la seule œuvre qui représente la peinture mosane de la première moitié du xve siècle, — et encore est-elle de 1449. (1) Nous ignorons tout de la peinture liégeoise avant cette date, à moins qu'on ne veuille considérer les frères de Limbourg et les van Eyck comme ses créateurs. Le peintre de la *Vierge de van der Meulen* devrait être considéré dans ce cas comme un disciple singulièrement attardé. La Vierge, assise sur un trône de marbre blanc, est d'un aspect archaïque et sculptural. Les cinq anges chanteurs groupés au-dessus de sa tête ont plus de vie et de réalité. A gauche de la composition se tient saint Paul, à droite saint Pierre, deux figures amples et graves qui semblent copiées de quelque fresque trécentiste. La Madeleine agenouillée devant la Vierge baise les pieds de l'Enfant-Jésus; son profil répète d'une manière presque textuelle le profil d'une sainte femme placée à gauche de la Vierge dans la première miniature des *Heures de Turin* (2). En face de la Madeleine, le donateur dans l'attitude de la prière, tenant l'aumusse en fourrure grise est portraituré à la moitié de la taille des autres personnages. Une inscription latine dans la partie inférieure nous apprend que l'œuvre servait d'épitaphe au doyen de saint Paul, Petrus de Molendino (Pierre van der Meulen) décédé le

(1) Cf. Helbig, *Histoire de la peinture au pays de Liége*. Ed. 1873, p. 83 et s.

(2) Cf. notre *Renaissance septentrionale*, p. 121.

24 mai 1449. Le caractère des figures, leur disposition symétrique, le fond diapré et losangé, la disproportion entre les personnages sacrés et le donateur, — montrent l'école mosane ignorante des progrès réalisés en Flandre et dans le Brabant. L'œuvre n'est point indifférente pourtant; elle s'impose par une certaine puissance plastique où l'on aime reconnaître le sentiment d'une race qui avait déjà envoyé à la Cour de France le grand imagier Jean de Liége.

VIII

Le Maître de Flémalle

Découvert par MM. Hymans et A.-J. Wauters, définitivement lancé par M. von Tschudi en 1898, ce maître puissant a pris une place importante dans l'art flamand du xve siècle, à côté de Roger van der Weyden, son grand contemporain. C'est un artiste de premier ordre, si pas un créateur génial ; son archaïsme est plus marqué que celui de Roger et dépourvu de passion dramatique ; exception faite pour sa *Madone* grandiose de l'Institut Staedel, on ne lui voit nulle part le lyrisme tout en béatitudes et en surhumaines passions du peintre insigne des *Dépositions de Croix*. Ses mérites sont dans une facture ferme, positive, d'une plasticité toute sculpturale qui justifierait à elle seule les recherches de l'érudition moderne sur cet impeccable technicien ; ils sont aussi dans une charmante intelligence du décor et des accessoires. Primitif par la composition et l'ordonnance, il est plus moderne que Roger van der Weyden par l'atmosphère de réalité et de vie pittoresque de ses intérieurs. C'est un conteur délicieux, amoureux des vieilles méthodes et qui s'abandonne parfois à des bavardages exquis, comme le feront les peintres du début du xvie siècle. Sa célèbre *Annonciation* de la collection de Merode à Bruxelles (Fig. XLI) nous livre à cet égard tous les secrets de son tempérament ; c'est autour d'elle qu'on groupe ce que l'on croit avoir conservé de sa production ou de son école ; c'est elle que l'on évoque avant tout en abordant l'étude de son œuvre.

Le « Maître à la souricière » tel est le premier nom qui fut donné à l'artiste, — parce que dans l'un des volets du triptyque de Merode, saint Joseph s'applique à forer de trous réguliers la planche d'une souricière, — et ce nom caractérisait à merveille l'art du grand peintre anonyme. On proposa ensuite celui de « Maître du retable de Merode » qui paraissait devoir s'imposer, quand M. von Tschudi publia sur l'artiste inconnu une étude critique très complète, avec reproductions des principales œuvres qui lui sont attribuées (1). Et comme M. von Tschudi croyait que les pages importantes qui sont à l'Institut Staedel provenaient de l'ancienne abbaye de Flémalle au pays de Liége, il désigna le peintre inconnu sous le nom de « Maître de Flémalle ». Cette désignation a prévalu. Il n'est pas du tout certain que les fragments de Francfort aient jamais appartenu à l'abbaye mosane ; le nom de « Maître de Merode » eût été plus sûr ; celui de « Maître à la souricière » plus joli. Mais ni la raison, ni le goût ne guident l'usage. On a dénoncé *the absurd title of Master of Flémalle ;* il est le seul pourtant qui connaisse la popularité et c'est avec lui que l'artiste a pris rang parmi nos plus célèbres primitifs.

On a fait honneur des œuvres du Maître de Flémalle à Jacques Daret, peintre tournaisien, compatriote par conséquent de Roger van der Weyden et vraisemblablement aussi condisciple de Roger chez Robert Campin (2). Jacques Daret fut l'un des peintres les plus en vue du XVe siècle et nous pouvons assez bien suivre, à travers diverses mentions, les étapes de sa carrière, sans qu'aucune œuvre de sa main ait hélas ! conservé un vestige de dossier. En 1418 Jacques Daret figure déjà parmi les aides de Campin ; en 1427 il est inscrit comme apprenti à Saint-Luc ; le 18 octobre 1432 il est reçu maître et le même jour, fait exceptionnel, on le nomme prévot de la Gilde. Jusqu'en 1444 sa carrière se déroule à Tournai et nous ne connaissons qu'un seul fait se rapportant à lui durant cette période : à la date du 18 mai 1436 il avait un disciple du nom d'Eleuthère du Pret. En 1441, il est mandé à Arras pour fournir aux fabriques de tapisseries des cartons représentant des sujets historiques et religieux. Il s'installe dans cette ville, semble-t-il, de 1449 à 1453 ; il y exécute pour l'abbé de Saint-Vaast « ung patron de toille de couleur a destempre... ouquel est *listoire de la Resurection Nostre Seigneur Jhesu Crist* bien pointe et figurée », patron qui fut traduit en tapisserie de haute-lisse ; il fournit au célèbre fondeur Michel de Gand à

(1) *Der Meister von Flemalle.* « Jahrbuch der Kön. preus. Kunstsammlungen », fasc. I et II. Berlin 1898.

(2) Tout le mérite de cette identification revient à M. HULIN DE LOO. Cf. son *Catalogue de l'Exposition de Bruges*, p. XXXV : *Jaques Daret et le Maître de Flémalle.* Cf. aussi MAETERLINCK, *Chronique des Arts*, n° 30, 1901 ; HOUTARD MAURICE *J. Daret, peintre du XVe siècle tournaisien*, Tournai, 1907 ; A.-J. WAUTERS, *L'Ecole de Tournai. Revue de Belgique*, nov. 1907 et WURZBACH, *Niederländisches Künstler Lexikon*, art. J. Daret.

Tournai le dessin d'une lampe destinée à l'église abbatiale de Saint-Vaast et celui d'une croix monumentale pour la place Saint-Vaast; enfin il dore une colombe, des candélabres, un support appartenant à l'église de la même abbaye. En 1454 il est à Lille et collabore avec ses quatre « valets » aux fêtes fameuses du *Vœu du Faisan*. Seul entre tous les maîtres « estrangiers » il reçoit vingt sous par jour, tandis qu'un Simon Marmion ne reçoit que douze sols. En 1461 sa ville natale lui paye l'étoffage d'une statue du beffroi : « A maistre Jaques Daret pour son sallaire d'avoir point le personnage de pierre sur la tourelle ou fiolle du Belfroy, 9 livres ». En 1468, parvenu sans doute au faîte de sa réputation, nous le rencontrons à Bruges où les meilleurs peintres des Pays-Bas étaient rassemblés pour décorer luxueusement la ville à l'occasion des noces de Chartes le Téméraire et de Marguerite d'York. Daret a-t-il vraiment dirigé les travaux? On l'a affirmé (1), puis contesté (2). « A Jaques Daret — disent les comptes de Bourgogne — maistre pointre demourant à Tournay, conduiteur de plusieurs autres pointres soulz lui, payet pour XVI jours qu'il a ouvré de son mestier aux antremetz... au pris de XXIIII s. pour son salaire et III s. pour sa dépense de bouche. » Il touche donc 27 sols par jour; un *maître ouvrier de la ville de Bruxelles*, Frans Stoc, jouit seul d'un traitement semblable tandis que *Hugues van der Gous*, maître il est vrai depuis un an seulement, ne recevait que 14 sols par jour.

Ces faits démontrent l'importance artistique de Jacques Daret ; ils ne prouvent point qu'il ait été capable de peindre les admirables tableaux qui composent le catalogue du Maître de Flémalle et les raisons esthétiques par lesquelles on a cru fortifier cette identification ne sont point des plus convaincantes. On a souligné les qualités narratives du Maître de Flémalle, son souci du récit pittoresque, sa manière de concevoir le retable, qu'il ne traitait plus comme une œuvre décorative en intime harmonie avec l'architecture, mais comme un objet meuble, un véritable tableau au sens moderne. Et l'on a dit que ces tendances, qui sont en effet, d'une façon presque constante, celles du « Maître à la souricière », il était naturel qu'on les rencontrât chez le dessinateur de cartons de tapisseries qu'était Jacques Daret, chez le décorateur qui inventa les subtiles merveilles des fêtes brugeoises de 1468... Ne sent-on pas que ces vraisemblances n'atténuent point la témérité initiale de l'hypothèse? Le Maître de Flémalle était Tournaisien, ajoute-t-on, et son art est extrêmement voisin de celui de Roger van der Weyden. Qu'il fût Tournaisien, nous le voulons bien croire sans en

(1) Hulin, *Catalogue*, p. XXXIX.

(2) A.-J. Wauters, *L'Ecole de Tournai*, op. cit. p. 222.

être persuadé ; que son art soit proche de celui de van der Weyden, c'est tellement certain qu'on a commencé par attribuer au pourtraiteur de Bruxelles maintes œuvres du Maître de Flémalle (1). Mais les différences entre les deux artistes sont notables aussi et de nature telle qu'on peut se demander si vraiment nous sommes en présence des deux peintres formés à la même école. Il arrive que la plasticité du Maître de Flémalle est d'un caractère rhénan très accentué. Sa *Vierge*, dite de Somzée, par son austérité sculpturale faisait contraste à l'Exposition des Primitifs de Bruges avec les œuvres brillantes en tons de nos maîtres ; il semblait presque que ce ne fût point une peinture de chez nous.

*
* *

L'*Annonciation* de Merode (Fig. XLI) montre la Vierge au centre vêtue d'une robe et d'un manteau rouge ; elle tient un missel ouvert et ne semble pas s'apercevoir de la présence de l'ange dont elle est séparée par une petite table ronde où le lys virginal s'épanouit dans un vase d'aspect persan. Si fortement modelées que soient les figures, si soigneusement traitées que soient les draperies, ce qui nous captive c'est le décor, d'une précision, d'un esprit, d'une justesse incomparables, ce sont les entaillures délicates du banc et des volets, les objets en dinanderie, le cierge qui se consume... Sur le volet de droite (à gauche du spectateur) figurent les donateurs, les époux Ingelbrechts croit-on, de Malines ou de Bruges (2) agenouillés dans une cour qu'entoure un mur crénelé. Derrière eux un personnage ouvre une porte et l'on aperçoit un bout de rue avec une vieille femme assise prenant le frais et un cavalier monté sur un cheval blanc... A gauche, saint Joseph, dans son échoppe, termine comme nous l'avons dit une souricière. Quelle figure savoureuse que celle du Père nourricier ouvrant ses trappes à rongeurs ! L'habile artisan, en chaperon bleu et robe de bure, a placé sur l'appui de sa fenêtre un échantillon de son savoir-faire. A travers la baie on découvre

(1) M. Hasse identifie le Maître de Flémalle avec le Roger de Bruges dont parle Van Mander et que la critique ne sépare plus de nos jours de Roger van der Weyden. Pour M. Firmenich-Richartz les œuvres attribuées par M. von Tschudi au Maître de Flémalle sont des œuvres de jeunesse du grand pourtraiteur de Bruxelles. M. James Weale voit dans la production du Maître de Flémalle trois artistes différents ; M. Lafenestre, de son côté, en voit au moins deux.

(2) Les fenêtres dans la partie centrale montrent des blasons représentant, suivant M. von Tschudi, à droite, les armes de la famille flamande Ingelbrechts, à gauche, celle de la famille rhénane *Calcum*. Les armes de droite, celles du donateur par conséquent, ont été portées à Malines dans la première moitié du XVe siècle par des membres de la famille Ingelbrechts. Ajoutons que l'œuvre provient de Bruges. — Une réplique assez fidèle de l'*Annonciation* provenant du château de Hanau, est conservée à la galerie de Cassel. Les critiques ont dû se contenter tout d'abord — M. von Tschudi en tête — de la reproduction de cette copie ; M. Karl Voll l'a publiée également dans le *Tafelwerk* de son ouvrage : *Altniederländische Malerei von J. van Eyck bis Memling*. *L'Annonciation* de Mérode est également reproduite dans un dessin à la plume de la Bibliothèque de l'Université d'Erlangen. Cf. la note consacrée au retable de Merode par M. Pol de Mont dans *Les Chefs-d'œuvre d'art ancien à l'Exposition de la Toison d'Or*. Van Oest 1908. Bruxelles.



XLI. — LE MAITRE DE FLÉMALLE (JACQUES DARET ?)

Retable de l'Annonciation (v. p. 61, 64, 65)

(*Collection de Mérode, Bruxelles*).

une rue claire et gaie, — et l'on s'attend à ce qu'un des promeneurs qui animent l'admirable site urbain vienne acheter à saint Joseph son ingénieuse petite machine... Chaque partie du triptyque est traitée comme un tout ; on peut faire d'ailleurs la même remarque au sujet des œuvres de Roger van der Weyden ; mais celui-ci réalisait dans ses retables un organisme puissant que l'on ne retrouve point chez son soi-disant condisciple et compatriote. Est-ce à dire que le Maître de Flémalle n'ait fait accomplir aucun progrès à la peinture néerlandaise, qu'il ne soit qu'un admirable technicien et un spirituel metteur en scène ? Il a certainement apporté une solution nouvelle au problème de l'espace, et comme perspectiviste il surpasse Roger van der Weyden. Il suffit de regarder le volet représentant saint Joseph ; il suffit aussi d'un coup d'œil sur sa *Madone* dite de Somzée (aujourd'hui dans la collection Salting) pour ne plus avoir de doute à cet égard.

On connaît cette *Madone Somzée* pour l'avoir vue et admirée à l'exposition de 1902. La Vierge, tenant l'enfant dans ses bras, est assise sur un escabeau, à côté d'une sorte de crédence richement sculptée — et tout de suite nous reconnaissons la Madone du retable de Merode. Par une fenêtre, à droite, on aperçoit une ville emmuraillée, d'un caractère nettement eyckien, — comme la rue qu'on aperçoit au fond de l'échoppe de saint Joseph. Un sentiment d'intimité profonde règne dans cet intérieur où Marie est assise d'une façon toute conventionnelle, devant son escabeau plutôt que dessus. Les moindres objets semblent vivre et la chambre est pleine de réalité et de profondeur. Mais, chose singulière, les sculpturales figures n'ont pas l'air d'appartenir à leur milieu ; elles n'ont point de relation avec l'atmosphère qui les entoure ; elles restent abstraites en leur dessin ferme, leur coloris sévère, monotone et si éloigné de l'idéal flamand...

Signalons tout de suite qu'un groupe important de *Madones* est attribué au Maître de Flémalle. La plus célèbre est la *Vierge* de l'Institut Staedel dont nous reparlerons ; puis vient la *Madone Somzée*, et ensuite la *Vierge glorieuse* d'Aix-en-Provence exécutée pour l'abbaye d'Eaucourt-en-Artois. Cette dernière est de petites dimensions ; assise d'une manière assez bizarre, en plein ciel, sur un banc sculpté, tenant l'enfant sur ses genoux, elle ressemble à la Vierge de Somzée, mais elle est plus avenante. A ses pieds, sur la perspective d'un paysage un peu flou, se détachent le donateur, saint Pierre et saint Augustin. La facture caressée et l'esprit trop gracieux de l'œuvre révèlent une main d'élève. Les autres *Madones* qui font songer au Maître de Flémalle sont à Saint-Pétersbourg, à Richmond (coll. Cook), à Turin. Une petite *Vierge*, du Musée de Bruxelles (Fig. XLIX), peinte vers 1440 sur fond rouge, n'est point sans quelque affinité avec l'art à la fois robuste et familier du peintre de l'*Annonciation*

de Merode (1). Il faut noter les qualités de vie exacte et intime que l'on rencontre dans quelques-unes de ces œuvres. *Marie et l'Enfant* de la pinacothèque de Turin (attribuée par erreur à P. Christus) est un charmant tableau de genre. Dans la *Madone* de la collection Cook nous assistons à la toilette de l'Enfant Jésus; la Vierge présente sa main au foyer « avant de la porter sur les chairs délicates de son enfant » (2). Le Maître de Flémalle s'est fait le peintre du bonheur intime de Marie, de ses fiançailles, de son mariage, de sa jeune maternité, de son ménage égayé par le labeur pittoresque de saint Joseph. On ne signale dans cette série qu'une seule œuvre d'allure dramatique : la *Mort de Marie* (National Gallery). — Nous rattacherons encore à ce cycle l'*Adoration des bergers* du Musée de Dijon (3), un tableau de joie et de clarté qui, selon toute vraisemblance, sort également de l'atelier du Maître de Flémalle, encore que l'abus des philactères, chargés de lettres étranges, transforme cette œuvre en une sorte de grande miniature et l'éloigne ainsi du style sobre et sculptural du peintre de *l'Annonciation*. Mais le saint Joseph de cette *Adoration* est frère de l'artisan que nous admirons dans le retable de Merode, et la Vierge blonde, ouvrant ses belles mains, agenouillée dans les plis neigeux de son manteau, les trois bergers qui accourent, ont cette vérité parlante, sans emphase, exquise enfin, qui est l'un des charmes du « Maître à la souricière ». — C'est ce mérite que nous distinguons aussi dans une *Annonciation* du Musée de Bruxelles (Fig. XLV) cataloguée comme une production de l'école hollandaise du Bas-Rhin (4). Partagée en deux, comme le *Mariage de la Vierge* du Prado, la composition montre d'une part la chambre du mystère, de l'autre une cour avec des épisodes de la vie de la Vierge et de sainte Anne. Les accessoires : la fontaine, le prie-Dieu, les bahuts, l'horloge, — et aussi un curieux sentiment de la perspective, — apparentent ce tableau aux éloquents intérieurs du maître qui détailla l'échoppe de saint Joseph dans le retable de Merode et peignit l'admirable chambre de la *Vierge* de Somzée. Bien entendu l'œuvre n'est point signalée ici comme un original du maître, mais comme un témoignage de la vive empreinte spirituelle du grand peintre anonyme sur l'art contemporain.

A rattacher encore au groupe des compositions qui racontent l'existence terrestre de Marie, un *Mariage de la Vierge* du Prado, attribué au Maître de Flémalle par M. von Tschudi. On y revoit les épisodes du curieux tableau que nous avons signalé

(1) Cf. catalogue Wauters n° 533. — Il existe une *Madone* dans la collection Salting qui est donnée par M. Weale à Daniel Daret, frère de Jacques.

(2) Hymans. *Les Primitifs flamands. Gazette des Beaux-Arts*, 1902.

(3) Cf. Lafenestre. *Exposition des Primitifs français*. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904.

(4) Cf. Catalogue Wauters n° 548.



XLII. — LE MAITRE DE FLÉMALLE (d'après)
La légende de Saint-Joseph (v. p. 67)
(*Eglise d'Hoogstraeten*).

XLIII. — ECOLE BRUGEOISE (vers 1500)
Portement de Croix, Crucifiement et Déposition de Croix (v. p. 69)
(*Cathédrale de Saint-Sauveur, Bruges*).

à l'église Notre-Dame d'Anvers ; d'un côté, sous un portique, les fiançailles, de l'autre dans l'intérieur de l'église, le mariage. Toutefois certaines particularités physionomiques différencient assez notablement cette œuvre de l'*Annonciation* de Merode et de la *Vierge* de Somzée. Il est cependant hors de doute que le Maître de Flémalle est le créateur des scènes familières de la vie de Marie et de Joseph. Il existe à l'église d'Hoogstraeten une sorte de frise de 2 mètres de long sur 60 centimètres de haut qui représente la *Légende de saint Joseph*, peinture assez rude exécutée sur fond d'or, mais très expressive et d'un grand intérêt documentaire (Fig. XLII). Les scènes des fiançailles et du mariage sont inspirées par le tableau de Madrid ; les autres épisodes et même le paysage remontent au style du Maître de Flémalle. L'un des groupes montre saint Joseph agenouillé devant Marie et s'accusant de l'avoir soupçonnée ; l'époux de la Vierge porte à la ceinture des outils de charpentier ; d'autres, trop volumineux, sont déposés à terre. « Ces outils, nous les connaissons pour les avoir vus aux mains de Joseph dans le retable de Merode, où il façonne des souricières (1) ». Le tableau d'Hoogstraeten est vraisemblablement la copie plus ou moins fidèle d'un original qui fut en possession de la famille seigneuriale de l'endroit, les sires de Lalaing ; dans les détails de cette œuvre perdue, le génie du peintre-conteur avait sûrement rivalisé une fois de plus avec la vie.

Avant de parler de l'œuvre qui a valu au maître son surnom universellement célèbre et qui domine le cycle de ses Madones, retournons au Musée du Prado pour y admirer deux panneaux d'extraordinaire beauté — les volets d'un triptyque dont la partie centrale est perdue — qui, avec les fragments de l'Institut Staedel, nous renseignent sur les plus hautes aspirations de l'artiste. Une inscription sous le volet gauche nous apprend que l'œuvre fut exécutée en 1438 (2) et que le donateur est Heinrich de Werl, célèbre savant et orateur de l'ordre des Minorites, à Cologne, qui mourut à Osnabrück en 1461 (3). Ce docte religieux est représenté avec saint Jean-Baptiste dans un intérieur gothique coupé en deux par une paroi à laquelle est pendue une glace bombée qui fait penser à un accessoire semblable de l'Arnolfini de Londres. Remarquons avec M. K. Voll que le geste de saint Jean reproduit le geste du Christ peint par van der Weyden dans son *Retable de Saint-Jean* (Musée de Berlin). Jean

(1) H. Hymans. *L'Exposition des Primitifs flamands*, 1902, p. 200.

(2) Voici l'inscription : *Anno milleno centum quater decem ter et octo hic fecit effigiem depingi minister Henricus Werlis magister colonensis.* — Le Maître de Flémalle ne saurait donc être, comme on l'a proposé, Hubert van Eyck mort, comme on sait, en 1426.

(3) Né en Westphalie, il fut pendant trente-deux ans provincial des frères mineurs de l'Université de Cologne, puis après 1432 professeur à l'Université. Il prit part au Concile de Bâle en 1441. Cf. Pol de Mont. *Les Chefs-d'œuvre d'art ancien à l'Exposition de la Toison d'or*, Van Oest, 1908, Bruxelles.

van Eyck et maître Roger sont donc tous deux rappelés dans ce panneau. L'autre volet — une pure merveille — représente sainte Barbe, en robe de brocart, couverte d'un grand manteau vert mousse ; ses cheveux d'or, son visage arrondi sont caractéristiques au plus haut point. La lumière, déjà savamment distribuée, fait songer à certains maîtres allemands de cette époque — Conrad Witz, par exemple (1). Voici donc une nouvelle trace de germanisme dans l'art du Maître de Flémalle ; si nous nous souvenons de la nature de son coloris, de la qualité plastique de son modelé, de la présence d'un donateur allemand dans une de ses œuvres et d'un blason allemand dans l'*Annonciation* de Merode, nous devons en conclure que l'artiste a séjourné en pays germain, qu'il y a subi des influences ou bien que sa forte personnalité y a déterminé quelques-unes des particularités constituant le génie même de la peinture allemande.

C'est à l'ancienne maison des Chevaliers de Jérusalem, à Flémalle, au pays de Liége, que se trouvait originairement, croit-on, l'ensemble désigné sous le nom de *Retable de la Vierge* et dont les importants fragments, — *la Vierge*, *sainte Véronique*, une *Trinité* en grisaille — sont aujourd'hui à l'Institut Staedel de Francfort. La *Vierge* et *sainte Véronique*, de grandeur naturelle, étaient tenues jadis pour des œuvres de Roger van der Weyden ; par la largeur de la conception, le style grandiose des draperies, la noblesse et la spiritualité des physionomies, ces figures solennelles s'inspirent en effet du lyrisme surhumain de maître Roger. La *Vierge* toutefois conserve encore des signes d'archaïsme et l'enfant nous ramène aux créations de Beauneveu et Jacquemard de Hesdin. Mais dans tout l'œuvre du Maître de Flémalle, rien n'égale cette figure « au point de vue de la piété, au point de vue de l'âme ». Ce n'est plus ici la jeune femme un peu placide du retable de Merode, ni la jeune mère opulente et tranquille du tableau de Somzée, ni la Madone très humaine que le Maître de Flémalle peignait dans ses scènes variées et pittoresques de la jeunesse de Marie. C'est une grave, sublime et surnaturelle figure. Pour Huysmans, un abîme sépare la Madone allaitant l'Enfant-Jésus du Musée de Francfort, de la Madone allaitant l'Enfant-Jésus de la galerie Somzée, et « l'abîme est tel qu'il a fallu un coup de la grâce pour le combler. A parler franc, il y a entre ces deux Vierges la différence qui s'avère entre une matrone pieuse et riche, très fière d'occuper un prie-Dieu de choix dans son église et une sainte vivant de la vie contemplative dans un cloître (2) ». Marie est ici plus qu'une femme, en effet ; mais elle est aussi plus qu'une sainte. Elle est reine, et ce sont les douleurs pressenties, dissimulées, et pourtant sensibles sur son pur visage qui lui confèrent la royauté du ciel.

(1) Cf. K. Voll. *Altniederländische Malerei.*
(2) J.-K. Huysmans. *Trois primitifs.* Paris, 1905, p. 93.



XLIV. LE MAITRE DE FLÉMALLE (d'après)

Le Christ mort sur les genoux du Père Éternel (v. p. 69)

(Musée communal de Louvain)



XLV. ÉCOLE NÉERLANDAISE (vers 1460)

L'Annonciation (v. p. 66)

(Musée de Bruxelles)

De la *Trinité* en grisaille, peinte au revers du diptyque de Flémalle dérivent deux peintures conservées en Belgique : l'une au Musée communal de Louvain (Fig. XLIV), l'autre au Musée de Bruxelles. Dans les deux tableaux, Dieu le Père, revêtu d'habits ecclésiastiques, tient le Christ mort sur ses genoux. Le Saint-Esprit et quatre anges portant les instruments de la Passion entourent le trône du Très-Haut (1). Le tableau de Louvain est celui dont la facture se rapproche le plus de celle du maître, telle qu'elle se manifeste notamment dans l'*Annonciation* de Merode et la *Vierge* de Somzée. L'œuvre, par malheur, n'est point restée intacte et il y a quelque témérité, pensons-nous, à y voir une production originale. Le tableau de Bruxelles, d'exécution assez médiocre, est une variante de proportions réduites qui provient également de Louvain. Les deux œuvres ont été attribuées en dernier lieu à Colin de Coter, un artiste de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe que l'on tient pour un élève du Maître de Flémalle. D'autres répliques de la *Trinité* existent au Louvre et à Saint-Pétersbourg.

L'Institut Staedel possède encore du Maître de Flémalle une figure du *Mauvais Larron* avec deux légionnaires sous sa croix. Le panneau est coupé de telle sorte qu'on ne voit plus que le larron et la partie supérieure des soldats. Ce fragment provient d'un triptyque dont le centre représentait la *Crucifixion*. L'original mesurait environ 4 mètres de large et 2 mètres de haut (volets déployés). D'aucuns estiment que ce devait être le chef-d'œuvre de l'artiste. En tout cas, cette *Crucifixion* fut souvent reproduite. L'ensemble nous est connu par une petite copie, de facture détestable malheureusement, que conserve la Royal Institution de Liverpool. Les armes de Bruges figurent au bas de cette réplique. Fait curieux : Bruges possède une œuvre fort intéressante qui répète, avec les larrons, divers groupes de la *Crucifixion* perdue ; c'est un ensemble des environs de 1500, représentant le *Portement de Croix*, le *Crucifiement* et la *Déposition de Croix* faussement attribué à Gérard van der Meire (Cathédrale Saint-Sauveur, Fig. XLIII). « La tête du mauvais larron a été changée. Par contre, le personnage debout au pied de la croix de ce dernier (celui qui porte la main sur la poitrine) est, lui aussi, emprunté au Maître de Flémalle (2) ». Ces armes de la vieille cité peintes sur la réplique de Liverpool, ces réminiscences d'une œuvre perdue dans un tableau de l'église Saint-Sauveur, donnent à croire que l'original de la *Crucifixion* se trouvait jadis à Bruges même. Signalons aussi que la même cathédrale de Saint-Sauveur conserve dans sa sacristie un petit tableau d'allure archaïque mais très précieusement peint vers 1440 ou 1450 : *La sainte Vierge intercédant pour le donateur* qui montre

(1) Cf. la *Trinité* en marbre représentée sur la cheminée du panneau de Madrid montrant sainte Barbe.

(2) Cf. HULIN, *Catalogue*, n° 120.

également d'une façon manifeste l'influence du Maître de Flémalle. Le Christ en croix rappelle nettement le Christ d'une *Crucifixion* du Musée de Berlin, attribuée au peintre de l'*Annonciation* de Merode.

Bruges, on le voit, garde en ses trésors artistiques maints reflets de l'art du Maître de Flémalle. Faut-il y voir une preuve de plus à l'appui de la thèse identifiant Jacques Daret avec le grand peintre anonyme? Il est certain que venant diriger les travaux de décoration aux noces de Charles le Téméraire, Jacques Daret aura exercé le plus vif prestige sur le milieu brugeois, et bien des jeunes peintres auront cherché à l'imiter dans la ville qui était alors notre plus grand centre artistique.

Si l'inspiration du Maître de Flémalle ne se trouve point à toutes les pages de l'art du XVe siècle, comme celle de Roger van der Weyden, en plus d'une circonstance, on le voit, elle apparaît vivante et décisive. C'est ainsi qu'on peut encore rattacher à sa personnalité le groupe des tableaux représentant la *Messe de saint Grégoire*. Ici, encore une fois, l'original du maître a disparu. La réplique de la collection Weber de Hambourg est datée de l'année 1514; elle fait songer au diptyque du *Mariage de la Vierge* à Madrid (1), par la physionomie de l'église et l'attitude de l'officiant. M. Hymans signale à propos de cette *Messe* de Hambourg un détail curieux (2) Le cierge, tenu par l'acolyte s'enroule sur une tige et ses spires déroulées lui donneraient une prodigieuse longueur, — ce qui viendrait corroborer l'hypothèse de l'origine tournaisienne du peintre : en 1346, en effet, les Tournaisiens vouèrent à la Vierge un cierge ayant la longueur du grand tour de la procession... Une *Messe de saint Grégoire* cataloguée au Musée de Bruxelles comme une œuvre du maître de la *Parenté de la sainte Vierge* ne devrait-elle pas être rattachée au même cycle? Le tableau est du commencement du XVIe siècle; l'architecture du fond, qui a donné lieu à d'amples gloses, pourrait bien être inspirée par le transept de Notre-Dame de Tournai. Nous nous trouvons ici, il est vrai, en présence d'une variante qui, tout au moins par l'aspect du décor, s'écarte sensiblement de la version précédente.

Le Maître de Flémalle aurait peint également des portraits; on croit en reconnaître à Londres, à Berlin (deux portraits d'homme au Musée et un portrait de vieillard dans la coll. Gumprecht) et enfin à Bruxelles où M. von Tschudi désigne, comme étant de sa main, le portrait de Barthélemy Alatruye (Fig. XLVI), conseiller à la Chambre des comptes à Lille, décédé à La Haye en 1446 et celui de sa femme Marie Pacy, morte en 1446 (Fig. XLVII). Les deux personnages sont portraiturés

(1) Une autre répétition, d'une autre main, existe dans une collection privée du Portugal.

(2) *L'Exposition des Primitifs*, 1902.



XLVI. — LE MAITRE DE FLÉMALLE (?)
Portrait de Barthelémy Alatruye (v. p. 70 et 71)
(Musée de Bruxelles)



XLVII. — LE MAITRE DE FLÉMALLE (?)
Portrait de Marie Pacy (v. p. 70 et 71)
(Musée de Bruxelles).

sur des panneaux portant les blasons d'une famille tournaisienne et datés de 1425. Barthélemy Alatruye et sa femme ne produisent point très bonne impression à première vue; mais ils ont fort souffert du temps et des retoucheurs. Dans le portrait du conseiller on a repeint le chaperon, la pelisse, le fond d'or, la bordure avec la devise et le cadre; et les repeints sont fort grossiers, de même ceux du portrait de Marie Pacy. Mais les parties originales subsistantes, — et fort heureusement ce sont en grande partie les visages mêmes, — ont dans la technique un caractère de fermeté, et dans l'expression un air de vie et de réalité qui rendent vraisemblable l'attribution à un grand maître (1).

* * *

Par notre essai de classification, où nous avons cherché à grouper, suivant la nature des sujets, les œuvres du maître avec celles qui les reproduisent ou s'en inspirent, et à rassembler les copies ou variantes de prototypes perdus, on a vu que le catalogue des créations du Maître de Flémalle n'est pas encore établi avec une très grande rigueur. Une revision sévère devra séparer les peintures ayant un caractère vraiment magistral de celles qui sont plutôt des œuvres d'élèves ou de contemporains. Puis, entre les œuvres de premier ordre une autre distinction s'imposera au point de vue de l'expression, et même de la technique. D'une part nous grouperions la *Vierge* de Somzée, l'*Annonciation* de Merode, la *Sainte Barbe* et l'*Henrich von Werl* du Prado, d'une facture puissamment plastique, mais d'un modelé par trop sculptural et d'un coloris parfois âpre; d'autre part nous rapprocherions l'*Adoration des Bergers* de Dijon, de la *Vierge glorieuse* d'Aix-en-Provence et de quelques Madones, d'une technique plus souple, plus moelleuse, d'un art moins intransigeant. Dominant les deux groupes, resteraient les peintures de l'Institut Staedel avec l'énigme de leur majesté mystique, et de leur surhumaine grandeur, — car nous avons bien pu tenter une esquisse physionomique du grand maître anonyme, nous avons pu essayer de dire combien fut grand le charme de ses récits malgré les fréquentes duretés de sa technique, et combien ses compositions, ses types, sa manière impressionnèrent le xve siècle, mais il nous faut bien avouer que sa personnalité, sa vie, sa carrière, l'ordre de sa production, l'évolution de son génie sont encore aujourd'hui d'impénétrables mystères. Heureux le critique qui sera l'Œdipe de ce Sphynx.

(1) Dans son catalogue de 1906, M. A.-J. Wauters attribue ces portraits à Robert Campin. Le savant critique abandonne cette opinion dans son étude sur la *Peinture dans les Pays-Bas*. *Revue de Belgique*, novembre 1907.

IX

Thierry Bouts

Peintre de Louvain

L'admiration des artistes du XVI[e] siècle pour le peintre de la *Légende d'Otbon* égale celle qui fut gardée à Roger van der Weyden. Dans sa *Couronne margaritique* Jean Lemaire de Belges nomme Thierry à côté de van Eyck et de van der Goes; Marguerite d'Autriche rechercha ses œuvres et Lampsonius après avoir signalé l'artiste à Guicciardini, lui consacra d'enthousiastes vers latins :

> Te voilà Thierry! Toujours la Belgique
> Par des louanges sincères, portera aux nues, l'habileté de ta main;
> Représentée dans tes tableaux, la nature, mère des choses,
> A craint, que l'art ne te fît son égal (1).

L'estime d'un siècle italianisé pour ce « gothique » nous avertit du prestige de l'artiste au XV[e]. Avec Jean van Eyck, Roger van der Weyden et le Maître de Flé-

(1) Voici les vers de Lampsonius (Cf. Alph. Wauters, *Tbierry Bouts et ses fils*, p. 40).

> Huc et ades, Theodore, tuam quoque Belgica semper
> Laude nihil ficta tollet ad astra manum;
> Ipsa tuis, rerum genitrix, expressa figuris
> Te natura sibi dum timet arte parem.

malle, Thierry Bouts doit être tenu pour un des fondateurs de la peinture flamande. Oublié au XVIIe et au XVIIIe siècles, ressuscité au début du XIXe, jugé d'abord sévèrement par des critiques qui vouèrent leurs meilleures sympathies à l'art italien, comme Crowe et Cavalcaselle, ou par des académiques impénitents comme Eugène Müntz (les jugements de ce dernier sur la plupart de nos primitifs et notamment sur Roger van der Weyden sont de pures aberrations), Thierry Bouts peu à peu retrouve sa gloire, sinon sa popularité. Fortune rare : on imagine très bien l'homme qu'il était, quelles furent ses façons de vivre ; et comme les renseignements que nous possédons sur sa vie ne contrarient point la notion que ses œuvres nous donnent de son idéal, c'est un artiste tout entier qui se dresse devant nous, vivant, pensant, croyant et, on peut l'affirmer, aimant son art comme il aimait Dieu, sans faiblesses et sans relâche.

De cette vie de Thierry Bouts qui dura trois quarts de siècle, le dernier quart seul à vrai dire nous apparaît avec cette netteté. Mais la lumière en est telle que nous pouvons apprécier le maître, parvenu à la pleine possession de ses dons moraux et artistiques, comme s'il s'agissait d'un artiste d'aujourd'hui. Il n'est ni le peintre à la fois aristocratique et irréductiblement réaliste que fut Jean van Eyck, ni le glorieux mystique que fut van der Weyden, ni l'évocateur du XVe siècle intime que fut le Maître de Flémalle ; il est le maître bourgeois, avec tout ce que ce qualificatif peut comporter à cette époque d'élevé, de digne, de fervent, de probe et d'élégamment patricien si l'on considère ce que la bourgeoisie d'alors suppose de vertus et de richesses. Comme individualité sociale, Thierry Bouts est au premier rang ; artiste, il est l'une des plus grandes figures du XVe siècle.



Thierry Bouts est né à Harlem ; le doute à cet égard ne nous semble guère possible. En tout cas il avait sûrement vu le jour hors des limites de l'ancien duché de Brabant ; un texte du registre des échevins de Louvain dit, en effet, qu'il est né *extra patriam* (1). Son nom est *Dierik* ou *Dirk Bouts* ; c'est ainsi qu'il signait et c'est ainsi que l'appelle Molanus (2). *Thierry de Harlem*, disent van Mander et Lampsonius — lequel consacre les vers cités plus haut à *Theodoro Harlemio Pictori* — tandis que Jean Lemaire de Belges parle de *Thierry de Louvain*. Guicciardini dis-

(1) Voir l'extrait d'un acte reçu par les échevins de Louvain le 12 juillet 1476 dans la brochure de VAN EVEN : *Thierry Bouts dit Thierry de Harlem*, Louvain, 1864, p. 10. Les recherches dans les archives de Harlem n'ont amené aucune découverte sur T. Bouts. Cf. *Les Artistes de Harlem* par A. VAN DER WILLIGEN. Pz. Harlem. Bohn (nouvelle édition) 1870.

(2) Cf. ALPH. WAUTERS, op. cit. p. 3.

tingue Thierry de Harlem, de Thierry de Louvain, — mais par ce dernier il entend sans doute le fils aîné du maître. Dans les comptes de la ville de Louvain Dierick Bouts est appelé deux ou trois fois Stuerbout; les scribes faisaient erreur et confondaient le maître avec un autre artiste (1). De nos jours ce nom de Stuerbout faillit rester celui du peintre de la *Légende d'Othon*. Le marchand de tableaux Nieuwenhuys, — celui-là même qui trafiqua des volets de l'*Adoration de l'Agneau* — attribuait à « *Dirk Stuerbout ou selon les anciens biographes Dirk de Harlem* », les deux grands tableaux de justice actuellement au Musée de Bruxelles (2).

Disons quelques mots de cet Henri Stuerbout qui fut également peintre de la ville de Louvain et ne resta nullement confiné dans les travaux de décoration comme on l'a cru longtemps (3). Il est cité avec la qualification de peintre de figures ou *pictor ymaginum* dans un acte reçu le 11 juin 1452. A ce moment il était le peintre le plus réputé de Louvain et les magistrats lui avaient confié trois ans plus tôt l'exécution des dessins et cartons d'après lesquels les tailleurs de pierre sculptèrent les deux cent trente bas-reliefs bibliques ornant la façade de l'hôtel de ville. Ces modèles furent achevés par Henri Stuerbout en 1451 ; la traduction en pierre, avec ses patriarches, juges, prophètes, rois en costumes contemporains, ses sujets mystiques et ses détails très profanes, constitue (ou plutôt constituait, car voici beau temps que les restaurateurs ont enlevé ces reliefs archaïques) une évocation un peu gauche mais complète de l'époque bourguignonne. Stuerbout brossa les décors des *Jeux de moralité* par lesquels se terminait le grand cortège annuel ou *Omgang*, enlumina des statues, des retables, et peignit des tableaux (un *Jugement dernier*, un *Portement de croix* notamment); mais rien de cela n'est conservé. Stuerbout n'est plus qu'un nom, bien effacé à côté de celui de Bouts.

Revenons à ce dernier. Il apprit sans doute son art en Hollande et nous pouvons le tenir en quelque sorte pour un disciple de Jean van Eyck; ce dernier ayant vécu deux ans à la Haye avait dû soumettre tous les jeunes peintres hollandais à son style. De la vie de Bouts, à Harlem, nous ne savons rien, sinon qu'il habitait dans la rue de la Croix (*de Kruysstrate*) une vieille maison dont la façade s'ornait de têtes en relief (4).

(1) Cette opinion est celle d'Edw. van Even devant l'autorité de qui nous nous inclinerons aussi longtemps que la question " Bouts-Stuerbout " n'aura pas fait l'objet d'un nouvel examen approfondi.

(2) NIEUWENHUYS. *Description de la galerie de S. M. le roi des Pays-Bas*. Bruxelles, 1843. Du même, *Remarques sur quelques tableaux historiques*, 1861.

(3) Cf. surtout pour Hubert Stuerbout : EDWARD VAN EVEN : *L'Ancienne École de peinture de Louvain*. Bruxelles et Louvain, 1870; chapitre IV (La famille Stuerbout, Hubert Stuerbout père, Hubert Stuerbout fils, etc.) pp. 56 et suiv.

(4) Cf. la traduction du texte de van Mander dans ALPH. WAUTERS, op. cit., p. 7. Cf. aussi ED. DE BRUYN. *Thierry Bouts* dans l'*Art moderne*, 2 février 1908.

Il peignit à Harlem une *Vie de saint Bavon* signalée par un commentateur de Guicciardini, comme étant « un tableau exquis,... labouré avec toute patience », et un *Saint Christophe* destiné à l'église de Sainte-Ursule de Delft, œuvre qu'un vieux texte date de 1428 et attribue à un *constenaere gebieten Dirk* (1).

Quelle est dans le génie de Bouts, la part qui revient plus spécialement à son milieu natal ?

Van Mander honore les anciens peintres de Harlem d'avoir découvert la meilleure façon de retracer la campagne (2), — et d'autre part Molanus qualifie Thierry Bouts d'*inventeur du paysage* (*inventor in describendo rure*). Il est vrai que van Mander et Molanus ne doivent être consultés qu'avec précaution ; mais l'auteur du *Schilderboek* ayant fini ses jours en Hollande, y a recueilli des traditions d'atelier souvent exactes et l'école harlemoise, tout particulièrement, avec le séduisant et poétique Geertjen van Sint-Jans, fut sans conteste une grande école de paysagistes ; d'autre part Molanus, dans son vaste recueil de notes sur les fastes de la ville de Louvain (découvert en 1855) donne quelques renseignements précis sur Thierry Bouts (3). *Inventor*, certes, est excessif. Mais Bouts fut un maître du paysage et un maître original. Avec une délicatesse inconnue jusqu'alors, il réussit en certaines de ses œuvres à établir une relation entre les personnages et la nature qui les encadre ; et sans doute a-t-il appris des vieux peintres harlemois ce tendre respect des plantes, des arbres, de la campagne, qui deux siècles plus tard devait assurer la gloire des paysagistes hollandais...

Il se peut fort bien que Thierry Bouts, dont la naissance doit remonter aux premières années du XVe siècle, ait complété son éducation dans un atelier flamand ou brabançon : celui de Roger van der Weyden peut-être, de l'année 1435 à 1440 environ. Au fond d'un *Christ en Croix* de la collection Thiem, que l'on donne assez généralement à Dierik, on aperçoit la tour de l'Hotel de ville de Bruxelles peinte avec netteté, — et si l'on nous prouvait que la *Déposition de Croix* du Musée de Bruxelles, signalée dans notre chapitre VI, est une œuvre de Thierry Bouts encore vivement attaché aux visions du grand Roger, nous n'en serions pas surpris, la beauté du paysage de cette *Déposition* ne pouvant nullement amoindrir la vraisemblance d'une telle attribution.

Vers l'année 1448, Thierry Bouts épousa une riche jeune fille de la bourgeoisie louvaniste, Catherine *de Ponte* ou van der Bruggen, dite *Mettengelde* (avec de l'argent).

(1) Van Even (*Thierry Bouts dit Thierry de Harlem*, p. 10) conteste que ce Dirck fût Dierick Bouts.

(2) Cf. *Livre des Peintres*. Tr. Hymans. On lit dans la biographie de van Ouwater (t. I, p. 88) : « Les plus vieux peintres sont d'avis que c'est à Harlem que l'on a d'abord adopté la manière correcte de traiter le paysage. »

(3) Cf. Van Even : *Thierry Bouts dit Thierry de Harlem*, p. 17.



XLVIII. — THIERRY BOUTS

Le Martyre de saint Erasme (v. pp. 77 et 78)

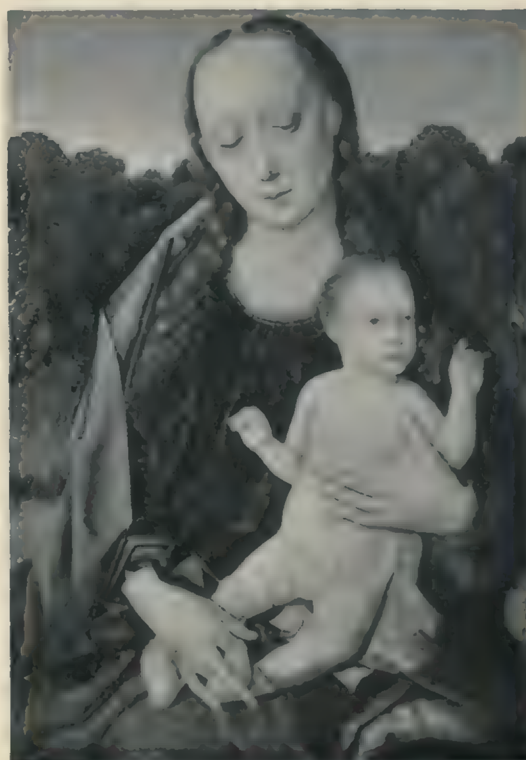
(*Eglise Saint-Pierre, Louvain*).



XLIX. — ECOLE DU MAITRE DE FLÉMALLE

La Vierge et l'Enfant Jésus (v. p. 65)

(*Musée de Bruxelles*).



L. — THIERRY BOUTS (?)

La Vierge et l'Enfant Jésus (v. p. 84)

(*Musée d'Anvers*).

C'est ce mariage sans doute qui décida le maître à s'installer à Louvain (1). Les van der Bruggen possédaient des maisons, des fermes, des vignobles et le ménage de l'artiste s'installa dans une belle demeure patricienne de la rue des Récollets que Thierry Bouts habita jusqu'à la fin de sa carrière. Catherine Mettengelde lui donna quatre enfants, — deux fils, Thierry et Albert, qui furent peintres, et deux filles, Catherine et Gertrude, qui devinrent religieuses.

Instruit, lettré, écrivant élégamment sa langue maternelle, bien apparenté, riche, en pleine possession de son art, Thierry Bouts, selon toute vraisemblance, fut immédiament l'artiste en vue de la cité. Nous ignorons toutefois comment se manifesta tout d'abord son activité à Louvain. Ce n'est qu'en 1462, par un *Portrait* de la National Gallery, que commence la série de ses œuvres authentiques parvenues jusqu'à nous. A partir de cette date jusqu'à sa mort, — en une douzaine d'années, — le maître produit une suite de compositions admirables où n'apparaît aucune signe de faiblesse, ni de vieillesse. Ce *Portrait* représente un vieillard posé à la mode du XV[e] siècle, l'une main sur l'autre, et coiffé d'une haute calotte. On y a vu à tort, pendant longtemps, l'effigie de de Thierry lui-même. Bien que les modelés et les contours ne soient pas aussi serrés que dans le portrait de Jean van Eyck, l'œuvre offre un intérêt supérieur parce que le coloris, d'une grande justesse, nous renseigne amplement sur la technique infiniment probe du maître et surtout parce que la vie de l'âme, exprimée avec profondeur, nous prépare aux beautés psychologiques de la *Légende d'Othon*. En 1462 également, Dierick Bouts avait peint un triptyque important, aujourd'hui perdu, que signale van Mander; il représentait au centre la tête du Sauveur et sur les volets celles des saints Pierre et Paul. Dans la partie supérieure on lisait une inscription latine, conservée seulement dans sa traduction flamande et dont voici le sens : *L'an mil quatre cent et soixante deux, après la naissance du Christ*, Thierry, *qui naquit à Haarlem, m'a fait à Louvain; que le repos éternel lui soit accordé* (2). Ce triptyque, quelque précieuse œuvre votive sans doute, appartenait, du temps de van Mander, à un habitant de Leyde.

C'est peu de temps après (vers 1465?) que le maître peignit le *Martyre de saint Erasme*, conservé à l'église de Saint-Pierre, à Louvain, et commandé pour la décoration d'une chapelle dédiée au saint (Fig. XLVIII). Le panneau central représente le martyre et les volets montrent les figures des saints Jérôme et Bernard. Peut-être le donateur est-il un certain Gérard de Smet ou *Fabri*, maître des écoles de Louvain, qui institua à l'église Saint-

(1) Nous avons à peine besoin de dire que tous les renseignements que l'on trouvera ici sur la carrière louvaniste de Thierry Bouts sont empruntés à l'*Ancienne École de peinture de Louvain*, de Van Even, source obligée de tout travail sur le celebre peintre de la *Légende d'Othon*.

(2) Cf. le texte donné par Van Even : *L'ancienne École de Louvain*, p. 108.

Pierre des messes en l'honneur des trois saints représentés dans l'œuvre de Bouts : Erasme, Jérôme et Bernard. Les personnages de la scène centrale sont disposés en croix, avec une symétrie sculpturale et une régularité archaïque. Mais le tempérament du maître se révèle dans la qualité morale de l'interprétation. La scène pouvait être horrible ; le saint est étendu le ventre ouvert et deux bourreaux dévident ses entrailles au moyen d'un tourniquet... Mais Thierry Bouts n'y met ni la barbarie d'un Jean Malouel ou d'un Henri Bellechose peignant la *Décapitation de saint Denis*, ni la virtuosité presque scientifique avec laquelle Gérard David détailla plus tard l'écorchement du juge prévaricateur. Pas de sang, pas de violence, pas l'ombre de pathos. Malgré sa position épouvantable, saint Erasme garde un calme profond et son visage tranquille exprime la pureté de sa vie et la beauté sublime de sa mort. Quelques personnages élégants assistent au supplice, et c'est moins l'atrocité du martyre qui agit sur leur âme que le charme du site environnant où l'on a voulu reconnaître les Kessel-Bergen et les Roessel-Bergen, collines et rochers des environs de Louvain. Cette noblesse des expressions, nous la retrouvons dans les figures de saint Jérôme, vêtu en cardinal, et de saint Bernard portant l'habit de son ordre ; on peut dire même que les draperies participent de ce calme intérieur ; jusqu'à la fin de sa carrière, d'ailleurs, Thierry Bouts sera fidèle à un système de plis où les cassures multipliées de la tradition eyckienne s'opposent souvent à des plis graves, lents, harmonieux, presque classiques. Mais la grande originalité, et l'on peut dire la beauté essentielle du *Martyre de saint Erasme* sont, comme on l'a remarqué avant nous (1), dans l'espèce de notion du plein-air qu'on y découvre. Le Maître de Flémalle, dans certaines de ses œuvres, avait pressenti le rôle de la couleur comme *élément de vie*; Thierry Bouts en a la révélation sinon décisive, du moins très prononcée. La couleur cesse de frapper uniquement par sa pureté et son éclat; les tonalités vont insensiblement incliner à des souplesses et à des discrétions où se peuvent lire de délicates intentions morales.

En 1464, Thierry Bouts s'engagea par contrat à exécuter, pour l'autel du Saint-Sacrement de l'église collégiale de Louvain, un polyptyque très important dont seule la partie centrale, *la Cène*, (Fig. LI) est conservée dans l'église Saint-Pierre, près du *Martyre de saint Erasme*. Ce retable du Saint-Sacrement a été morcelé à une époque inconnue; deux volets sont à Berlin, les deux autres à Munich. Thierry Bouts l'acheva en 1468. On a retrouvé, dans les archives de l'église Saint-Pierre, une cédule par laquelle le maître se déclare entièrement satisfait et complètement payé de l'œuvre. Le précieux document est écrit et signé de la main de l'artiste : *Ic Dieric Bouts kenne mi vernucht*

(1) Karl Voll. *Altniederländische Malerei.*



LI. — THIERRY BOUTS

La Cène (v. pp. 78, 79 et 80)

(*Eglise Saint-Pierre, Louvain.*)

en wel betaelt als van den werc dat ic gemaect hebbe den Heilichen Sacrament (1). Le polyptyque devait faire l'objet d'une admiration unanime. En 1878 on l'abrita dans une niche couronnée d'une chapelle à jour où fut placée une statue de la Vierge taillée par Antoine Keldermans et son fils. Quelle merveilleuse unité gardaient alors les conceptions décoratives et quel infaillible guide la foi était pour le génie!...

La *Cène* est une des œuvres les plus profondes, les mieux peintes du VXe siècle, et si l'on dressait une liste des cinq ou six chefs-d'œuvre suprêmes de nos primitifs, il faudrait l'y comprendre. Le peintre nous introduit dans une belle salle gothique où s'ouvrent d'autres salles. Au centre, la table du dernier banquet. La disposition et l'attitude du Christ et des apôtres sont conformes aux traditions observées dans les représentations des anciens mystères. Le Christ a devant lui un calice et tient, de la main gauche, l'hostie qu'il bénit de la dextre. Tel était son geste dans les « représentations » de la *Cène*. Deux apôtres sont placés de chaque côté du Sauveur; trois autres disciples se rangent le long des côtés étroits de la table. Saint Philippe et Judas sont en face du Christ. Cette ordonnance est également empruntée à la dramaturgie médiévale. Ces transpositions d'une scénographie rituelle ne nuisent en aucune façon à l'originalité de la composition. Les détails sont peints avec une fidélité qu'aurait enviée le Maître de Flémalle. Et quelle émotion vraie dans les figures! Derrière le Christ, un serviteur — ou peut-être l'hôte? — se tient debout les mains pieusement jointes, et près du buffet est un autre personnage en qui l'on a cru — mais sans preuves — reconnaître le peintre lui-même. Dans l'encadrement d'une étroite fenêtre apparaissent encore deux jeunes gens qui seraient les fils de Bouts : Thierry et Albert. Toutes les têtes — celles des augustes participants du festin mystique, et celles des simples bourgeois qui contemplent la *Cène*, respirent la vérité et la ferveur(2). Tous ces hommes sont très près de la vie et en même temps très près de Dieu, — et le Christ avant de les quitter a voulu, plus que jamais, être semblable à eux. De là une unité étroite dans l'expression et une élévation saisissante du sentiment. C'est avec raison que l'on a dit de la *Cène* qu'elle était, après *l'Adoration de l'Agneau*, le type même de l'image de dévotion.

Et quelle éloquence plus vive encore et plus ample devait se dégager de

(1) Cf. texte et traduction dans ALPH. WAUTERS : *Thierri Bouts ou de Harlem et ses fils*, p. 16 et note. Dans la même brochure p. 18, voir les renseignements sur la présentation décorative de la *Cène*.

(2) Dans sa belle description de la *Cène*, M. PAUL HEILAND : *Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule. Stilkritischer Versuch.* Stein, Strasbourg 1902) remarque que les corps longs, minces, montrent des épaules tombantes et faibles soutenant parfois des cous musculeux. Malgré des différences individuelles, les figures ont entre elles un grand air de famille (p. 9). Le Christ est seulement un peu plus grand que les apôtres; le regard de ceux-ci est limité par le cadre de la composition, tandis que les yeux du Sauveur fixent un objet hors du tableau et contemplent l'Infini (p. 11).

l'œuvre quand elle s'encadrait de ses volets et brillait dans sa niche sous la sauvegarde de la Vierge! Des deux volets conservés à Munich : la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech,* et de la *Récolte de la Manne* (Fig. LII), ce dernier par la magnificence et la finesse du coloris, la qualité du paysage et de l'atmosphère, anticipe sur l'art des siècles suivants. Une lumière vive anime les personnages du premier plan et fait briller leurs costumes, tandis que les figures de l'arrière-plan s'enfoncent peu à peu dans un crépuscule savamment dégradé. Et cette recherche d'une ambiance expressive annonce le luminisme des Hollandais du XVII[e] siècle. — Les volets du Musée de Berlin représentent le *Prophète Elie* qu'un ange vient réveiller — remarquable par l'harmonie des quelques personnages avec un site plein de poésie qui nous prépare aux paysages, si caractéristiques, de Gérard David, — et la *Pâque* qui nous ramène dans une salle fermée. En comparant ce dernier morceau à la *Cène*, écrit M. Karl Voll (1), nous nous persuadons que Thierry Bouts ne s'est pas contenté de recettes routinières pour résoudre le problème de la perspective, mais qu'il s'inspirait d'un sentiment infaillible et d'une *intelligence de l'espace,* tout à fait rare à cette époque. Mais jusqu'à quel point cette intelligence et ce sentiment étaient-ils soutenus par des connaissances positives? C'est ce qu'il est impossible de déterminer. Devant les difficultés techniques de son art, comme devant les complexités morales de ses sujets, Thierry Bouts s'armait des clartés de sa conscience.

C'est l'année même où il acheva ce retable du Saint-Sacrement que l'artiste fut nommé portraiteur de la ville de Louvain. Ce titre lui valait chaque année une pièce de drap, de quoi se faire une robe de gala, plus une somme de 90 « plecken » pour l'achat de la doublure de ce vêtement... Comme peintre de la cité, il était tenu d'accompagner les processions annuelles du Saint-Sacrement et de la Kermesse. Au moment où les cortèges se disloquaient il recevait, comme tous les autres fonctionnaires, un pot de vin du Rhin. Depuis le jour de sa nomination de portraiteur, Thierry Bouts ne manqua pas une seule procession (2). Il fut, à cet égard, un fonctionnaire accompli.

La Commune, tout de suite, lui demanda un ensemble de peintures destinées à décorer l'admirable hôtel de ville qui venait d'être achevé. Trente ou quarante ans auparavant les échevins de Bruxelles avaient fait exécuter des tableaux de justice par Roger van der Weyden; les magistrats de Louvain s'inspirèrent de cet exemple et le 20 mai 1468 firent commande au maître : 1° d'un *Jugement dernier* en forme de trip-

(1) *Altniederländische Malerei,* p. 106.

(2) Cf. VAN EVEN. *Ancienne École de peinture,* p. 117.



LII. — THIERRY BOUTS

La récolte de la Manne; volet de retable de la Cène (v. p. 80)

(*Pinacothèque de Munich*).

tyque pour la salle du Conseil (œuvre terminée en 1472, recouverte d'un châssis historié par Stuerbout, garnie de ferrures par Josse Metsys, restaurée en 1543, puis perdue); 2° d'une peinture composée de quatre parties qui devaient orner une « chambre de portraictures et de peintures » : *een sale of camere te settene van porteratueren ende scilderien* (1). Cette dernière commande n'a point été terminée; Bouts n'en acheva que deux parties — ce sont les grandes compositions qui racontent la *Légende d'Othon* et que conserve le Musée de Bruxelles. Les panneaux furent achetés à Anvers, à la foire de Saint-Bavon et transportés par eau à Louvain. Jean van Haecht, professeur de théologie à l'Université, indiqua les sujets au peintre et fut amplement félicité et rétribué (2).

La légende interprétée par maître Thierry avait été racontée à la fin du XIIIe siècle par Godefroid, évêque de Viterbe; elle était fort répandue au moyen âge, tout comme l'histoire du rigoureux justicier Herkenbald évoquée par Roger van der Weyden dans ses tableaux de l'hôtel de ville de Bruxelles. Les magistrats de Louvain voulaient, eux aussi, que de saisissantes compositions tinssent leurs consciences éveillées. Ils firent visite à l'artiste, dans son atelier, avant que les peintures ne fussent achevées et pour témoigner de leur satisfaction lui offrirent un pot de vin au nom de la ville. Les deux chefs-d'œuvre restèrent à l'Hôtel de ville de Louvain pendant trois siècles et demi. Ils étaient dignes d'un tel cadre. On les avait fixés dans la boiserie et de longues inscriptions flamandes versifiées en 1578 les commentaient. Restaurés en 1628 par un artiste appelé Daniel Nobiliers, qui reçut 450 florins, ils tombèrent au XVIIIe siècle dans un discrédit tel que le nom du peintre fut oublié. Celui-ci ressuscita sous le nom de Stuerbout en 1833... Les peintures avaient attiré l'attention du roi des Pays-Bas, et voici en quels termes leur histoire à partir de ce moment est racontée par l'homme le mieux placé pour la connaître (3) : « En 1827 ils furent vendus par les bourgmestre et échevins de la ville (de Louvain) à S. M. Guillaume Ier, qui en fit présent à S. A. R. le prince d'Orange. M. Nieuwenhuys fut chargé d'en effectuer le payement pour le compte de Sa Majesté et de les transporter de Louvain à Bruxelles où ils ont orné le Palais ducal (4) jusqu'en 1841, époque à laquelle ils ont été envoyés à La Haye... Après le décès de S. M. Guillaume II, sa

(1) Cf. VAN EVEN. *Ancienne École de peinture*, p. 186. note I.

(2) Pour l'identification des deux compositions achevées avec les tableaux de justice conservés au Musée de Bruxelles, nous nous inclinons encore une fois devant l'opinion de Van Even. Il est à remarquer toutefois que les comptes de la ville de Louvain mentionnent la somme de six florins donnée à Maître Jan van Haecht, pour le payer d'avoir trouvé le sujet et les personnages du tableau que la ville fit exécuter par *Dierícke Stuerbout*. Cf. *Ancienne Ecole de peint.* p: 183 note 2.

(3) NIEUWENHUYS. *Remarques sur quelques tableaux historiques*, p. 10.

(4) Aujourd'hui Palais des Académies.

galerie ayant été dispersée, ils ont été réimportés *(sic)* par M. Nieuwenhuys à Bruxelles où ils ont fait partie pendant quelques années de sa collection. Il vient de les céder (en 1861) au gouvernement de S. M. le roi Léopold, pour en enrichir le Musée de l'État. » Ajoutons que les tableaux furent signalés à la Commission directrice des Musées en novembre 1860; au mois de décembre de la même année, la Commission, après avoir pris connaissance du rapport de ses deux experts, émettait un avis favorable à l'acquisition des deux compositions de « Stuerbout », — tout en faisant connaître au ministre que, suivant elle, ces ouvrages « ne réunissaient pas toutes les qualités d'exécution que l'on admire dans les travaux de moindres dimensions de ce maître » (1).

Les tableaux entrèrent finalement au Musée de Bruxelles pour 28,000 francs.

Ces deux grandes peintures, au premier aspect, ne sont pas très séduisantes, à cause de leurs dimensions, des ornements gothiques ajoutés après coup dans la partie supérieure, à cause des formes allongées, des têtes osseuses, des corps ligneux de tous les personnages. Mais un grand esprit a conçu l'ensemble; des sentiments essentiels parlent dans les deux scènes; des types d'une vérité absolue y sont immortalisés; toute la physionomie d'un siècle s'y résume. Voici que dans le pays flamand apparaissent tout à la fois, avec cette *Légende d'Othon*, et la peinture d'histoire et la peinture monumentale. Dans le premier tableau (Fig. LIII), l'empereur Othon, sur la dénonciation de sa femme, fait décapiter un gentilhomme innocent. Derrière la muraille qui enclôt leur domaine, l'accusatrice et son époux assistent à l'exécution. Celle-ci est traitée avec une mesure telle qu'on n'a point manqué de dénoncer le flegme excessif du peintre. Il faudrait le louer plutôt de son tact. Certains l'ont fait, — mais avec excès. En vrai poète, Bouts, a-t-on dit, fait naître des fleurs du sang des innocents. Mais primitivement, le cou détranché du gentilhomme apparaissait tout rouge, le sang en coulait sur le sol. C'est au commencement du XIXe siècle, sans doute, qu'on aura modifié cette partie et peint les plantes qui dissimulent le cou (2). Ce qui est admirable, c'est l'expression des acteurs principaux. L'empereur a besoin d'écouter sa femme pour se convaincre de la trahison du condamné; mais un doute le tourmente; l'impératrice cherche à dissiper cette inquiétude et suit sur le visage d'Othon l'effet des mensonges qu'elle renouvelle. Le gentilhomme marche avec énergie à la mort; il se détourne de la souveraine dont il a repoussé l'amour et qui pour cela l'a dénoncé, et il exhorte sa femme à supporter courageusement l'épreuve. Un moine franciscain l'accompagne et semble plus ému que le condamné. Mais voici que

(1) Archives des Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique.

(2) « L'état de conservation du premier de ces sujets nous a paru ne rien laisser à désirer; les seuls changements qu'on y a faits consistent à avoir caché le cou du corps décapité par une plante adroitement mise au premier plan. » Rapports des experts, 7 décembre 1860. Archives du Musée.

LIII. — THIERRY BOUTS

La sentence inique de l'Empereur Othon (v. pp. 81, 82 et 83)

(*Musée de Bruxelles*).



LIV. — THIERRY BOUTS

L'Empereur Othon réparant son injustice (v. p. 83)

(*Musée de Bruxelles*).

l'œuvre du bourreau est accomplie. Au centre du tableau l'exécuteur se dresse; *la tête du gentilhomme est posée sur le linge mortuaire comme si toute souffrance était terminée,* (1) tandis qu'une résolution inébranlable remplace les douleurs et les sanglots sur le visage de la veuve. Ainsi la seconde scène s'annonce dans l'épisode suprême de la première.

Dans l'autre panneau, (Fig. LIV) la veuve du gentilhomme subit l'épreuve du fer rougi et fait éclater l'innocence de son mari. Othon, pour réparer son injuste sentence, condamne l'impératrice au bûcher. L'empereur irrésolu, bon, plein de remords, fait contraste avec la femme énergique agenouillée devant lui. Les courtisans manifestent leur surprise et leur émotion, alors que les magistrats rassemblés ailleurs pour la décapitation semblent rester insensibles. Mais qu'ils sont significatifs ces bourgeois de Louvain, et vrais, et comme ils portent en eux tout leur siècle et toute leur race! On en peut dire autant des gentilshommes et des chanceliers ascétiques rassemblés dans le second panneau. Le groupement même de ces bourgeois ou de ces seigneurs, d'un caractère nouveau, fait songer à la figuration de certaines fresques quattrocentistes. Quant à la scène du bûcher dans le second panneau, elle est traitée, en ses proportions minuscules, avec une légèreté, on serait presque tenté de dire avec un esprit, qui sont une surprise charmante dans cet art austère; comme on l'a dit, c'est presque de la peinture de genre du XIX[e] siècle. Le coloris de ces tableaux mériterait une longue attention, celui du second surtout où la houppelande écarlate du roi, le surcot vert et les chausses rouges du damoiseau appuyé sur sa canne, la robe carminée de la veuve, le riche vêtement du courtisan placé derrière elle, les beaux dallages, les marbres sombres du trône, le clair paysage du fond réalisent une harmonie riche et grave, un peu moins puissante que celle des tableaux de Jean van Eyck mais plus subtile peut-être, plus pénétrée de lumière vivante et expressive.

Thierry Bouts ne put commencer les deux autres grands panneaux destinés à compléter la décoration de la salle où fut placée la *Légende d'Othon*. Quelques années après sa mort, en 1480, la ville fit expertiser les deux compositions ainsi que le *Jugement dernier*, et s'adressa dans ce but « à l'un des peintres les plus notables que l'on pût trouver dans le pays, né dans la ville de Gand, et qui demeurait alors au prieuré de Rouge-Cloître, dans la forêt de Soigne » (2). Hugo van der Goes, — c'était l'expert, — estima que sur le prix convenu, (500 florins) la ville devait aux héritiers du pourtraiteur une somme de 306 florins et 36 « placques ». On accepta ce chiffre et la ville

(1) Karl Voll.

(2) Cf. Schayes. *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, l. c., p. 431, et A. Wauters, *Thierry Bouts et ses fils*, p. 30 et note 2.

fit remettre au célèbre expert, qui logeait à l'*Ange*, un de ces pots de vin du Rhin par lesquels Louvain aimait honorer les maîtres...

Avant de dire un mot des dernières années de Thierry Bouts, parlons rapidement de quelques œuvres qui lui sont attribuées à l'étranger. Dans la chapelle royale de Grenade un triptyque représentant au centre la *Crucifixion* et sur les volets la *Résurrection* et le *Christ en croix*, est signalé comme une création capitale de l'artiste. Peinte à l'époque du *Martyre de Saint Erasme*, semble-t-il, c'est une œuvre d'une religiosité et d'un sentiment très purs. Par sa piété, ses belles qualités d'âme et son coloris expressif, Thierry Bouts était tout désigné pour le tableau de dévotion. Il a dû peindre de nombreuses Madones et certains critiques veulent même qu'il a sinon inspiré la grande série de *Vierges à l'Enfant* (données tantôt à van der Weyden, tantôt au peintre de Louvain) du moins sensiblement modifié par ses propres œuvres la vision que maître Roger avait de la Madone au début de sa carrière. On donne à Thierry Bouts la belle *Madone* Spitzer actuellement à la National Gallery et qui est très étroitement parente des Madones attribuées à Roger et ses disciples (celles notamment du Musée de Bruxelles). D'autres *Vierges à l'Enfant* sont cataloguées sous le nom de Bouts à Berlin, à Anvers, (Fig. L) à Francfort,à Florence (Bargello). On attribue également quelques portraits au peintre de Louvain ; la collection Oppenheim en possède un fort beau ; mais Thierry Bouts, qui prête une si grande vérité physionomique aux acteurs de ses compositions, n'est pas un traducteur très sévère des formes individuelles. On a pu lui reprocher d'être encore moins portraitiste que Roger van der Weyden.

Nous ne nous attarderons pas à décrire les œuvres douteuses qui, en Espagne, en Angleterre, en Allemagne, en Autriche, en Hollande, sont candidates au catalogue du maître ou même y ont été introduites sans hésitations (1). Mais il est un groupe de tableaux dont les deux chefs-d'œuvre sont un triptyque de l'*Adoration des rois* (pinacothèque de Munich) et le *Martyre de saint Hippolyte* (cathédrale de Saint-Sauveur, Bruges) qui retient notre attention. Il pourrait figurer dans la liste des œuvres certaines de Thierry, si quelques particularités ne faisaient croire plutôt au travail d'un épigone plus gracieux et plus poétique que son sévère modèle, mais moins sûr dans l'art de la perspective et moins impeccable dans la science du dessin (2). Le *Martyre de saint Hippolyte* (Fig. LV) est un

(1) Il nous semble que parmi les travaux consacrés à Th. Bouts, celui de M. Heiland, cité p. 79, contient le plus remarquable essai de catalogue des œuvres du maître.

(2) Cet épigone, M. Karl Voll le désigne sous le nom de « maître de la Perle du Brabant ». Voici quelles seraient ses principales œuvres : *L'Adoration des rois* de Munich (exquis tableau provenant de Bruxelles et que les frères Boisserée appelèrent la *Perle du Brabant*), le *Martyre de saint Hippolyte* (Bruges), une petite *Vierge* (Louvre), une *Madone trônant* (National Gallery), un *Moïse devant le buisson ardent* (Coll. R. Kann, Paris), une autre *Adoration des rois* (Gal. Liechtenstein).







LV. — **THIERRY BOUTS** (ou disciple de)

Martyre de saint Hippolyte (v. p. 84)

(*Cath.* de St-*Sauveur, Bruges*).

triptyque qui montre au centre l'écartèlement du saint par quatre chevaux sauvages qu'excitent les valets du bourreau. Sur l'un des volets le saint est interrogé par l'empereur; sur l'autre le donateur Hippolyte de Berthoz et sa femme Elisabeth de Keverwick s'agenouillent dans un très beau paysage. Les patrons des donateurs : saint Hippolyte et sainte Elisabeth sont représentés en grisaille, à l'extérieur des volets. Le corps du martyr n'a plus cette remarquable sérénité du saint Erasme de Louvain; pourtant les figures sont bien distribuées, et, n'était une certaine absence de vraie grandeur, le nom de Thierry Bouts s'imposerait sans conteste (1). Le meilleur morceau du triptyque de saint Hippolyte est le volet des donateurs. Le paysage crépusculaire où se dressent des maisons paisibles est plein de poésie, d'une poésie fine et élégiaque qui annonce Memlinc. Les saints patrons des donateurs ne figurent pas dans le même volet, — particularité à noter également dans le retable de l'*Annonciation* du Maître de Flémalle. Mais le *Martyre de saint Hippolyte* offre en outre cette nouveauté de montrer pour la première fois des personnages profanes dans un paysage. Les figures sont si individuelles qu'elles détruisent l'unité du triptyque et si vivantes qu'on les tient généralement pour l'œuvre d'un autre artiste qui aurait achevé le volet et qui ne serait rien moins que l'expert de la *Légende d'Othon* : Hugo van der Goes. De bons critiques estiment pourtant que l'œuvre est tout entière d'une même main. L'auteur du *Martyre de saint Hippolyte* devrait être considéré comme le meilleur disciple de Thierry Bouts.

Celui-ci connut des imitateurs moins remarquables. Le Musée d'Anvers possède une série de peintures qui s'inspirent avec plus ou moins de bonheur de sa manière : le *Saint Liénard délivrant des prisonniers*, œuvre assez curieuse (Fig. LVI), la *Translation du corps de saint Hubert*, et le « portrait » de *saint Hubert*. Dans cette dernière œuvre les accessoires sont fort bien peints et la physionomie du saint a les caractères des figures de Thierry Bouts. Une *Résurrection*, même musée (Fig. LIX), est peinte aussi sous l'influence du portraiteur de Louvain.

Avant le 28 janvier 1473 Thierry Bouts avait épousé en secondes noces Elisabeth van Voshem, veuve d'un boucher, Jean de Thenis ou van Thienen. La seconde femme du maître devait être encore assez jeune; elle était fort riche en outre et sa fortune semble même avoir valu quelques ennuis au peintre. Un boucher ayant réclamé une dette due par Arnould van Voshem, beau-père d'Elisabeth, il y eut procès au cours duquel Thierry Bouts donna plusieurs fois procuration. On a supposé qu'il se fit ainsi remplacer à cause de sa santé chancelante. Il mourut, en effet, peu de temps après son

(1) Pour Friedländer, l'œuvre est sûrement de Bouts. Mais il reconnaît qu'elle n'est pas à la hauteur des tableaux de Louvain et qu'elle est moins bien conservée.

second mariage, le 6 mai 1475 d'après Molanus. Il vivait encore le 30 avril 1475; ses filles furent, à ce moment, « dotées d'une rente qui devait servir à leur entretien au couvent (1) ». Trois jours avant, le 27 avril 1475, le testament du maître avait été reçu par le notaire public, Jean Amelen. L'artiste y favorisait autant que possible Elisabeth van Voshem... Nous ne chercherons pas à tirer des commentaires de ces circonstances. Comme Jean van Eyck, comme Rubens, Thierry Bouts vit ses dernières années éclairées de l'amour d'une jeune femme. Mais tenons pour assuré que sa vie privée fut scrupuleuse comme son art; si nous ne devinions le caractère du maître à travers des documents, nous pourrions le lire à travers sa peinture. Sans faste inutile, sans grands élans tragiques, celle-ci n'est-elle pas faite de probité, de sincérité et d'une impeccabilité telle qu'on y sent la plus religieuse des consciences? Son coloris contenu, de qualité rare, ne veut point recourir aux ors, aux nimbes, aux accessoires brillants. Son art n'est ni somptueux, ni princier, ni passionné. Comme celui du grand florentin Ghirlandajo, il revêt un caractère d'austérité bourgeoise. On a souligné avec d'autant plus d'insistance le flegme de ses personnages, qu'on a tenté de détacher Bouts de l'école flamande pour en faire un maître hollandais (2). Mais ses figures — où les hommes l'emportent en nombre et en intérêt — n'ont point l'impassibilité que l'on dit. Leur beauté ou leur signification morale est seulement contenue, tout comme l'émotion de l'artiste. Il s'agit de découvrir l'une et l'autre. Quant à l'expression de la couleur, la vérité nouvelle de la lumière, le sens profond du paysage, — ce sont des mérites incontestables chez le peintre de Louvain. Ils expliquent la grande influence de Thierry Bouts sur Memlinc, Gérard David, Quentin Metsys, le maître de la Mort de Marie, son prestige sur les Renaissants du XVIe siècle et l'admiration de plus en plus sérieuse de la critique contemporaine pour son génie.

(1) Elles étaient entrées au couvent de Sainte-Agnès. Cf. Van Even : *Thierry Bouts*, p. 19.
(2) Karl Voll, Paul Heiland notamment.



LVI. — THIERRY BOUTS (imitateur de)
Saint Liénard délivrant des prisonniers (v. p. 85)
(*Musée d'Anvers*).



LVII. — ALBERT BOUTS
L'Assomption de la Vierge (v. p. 88)
(*Musée de Bruxelles*).



LVIII. — ALBERT BOUTS
Jésus chez Simon le Pharisien (v. p. 8[illegible])
(*Musée de Bruxelles*).



LIX. — ECOLE HARLEMOISE
Résurrection (v. p. 85)
(*Musée d'Anvers*).

X

Le Maître de l'Assomption de la Vierge

Albert Bouts

Thierry Bouts, avons-nous dit, eut deux fils, peintres tous deux. Dans les documents Thierry l'aîné porte le titre de « pictor ymaginum ». On n'a que peu de renseignements sur sa vie. Il fut riche et mourut avant 1491, laissant un fils Jean, peintre également.

Le cadet, Albert, avait atteint sa majorité vers 1476. Marié deux fois, il possédait des propriétés à Louvain, des fermes, terres, prairies et bois à Overryssche. Il mourut au mois de mars 1548. Molanus dit qu'il orna de ses productions plusieurs églises de Louvain, notamment celle des Augustins. En outre « il fit don à la chapelle de Notre-Dame du petit chœur, dans la collégiale de Saint-Pierre, d'une *Assomption de la Vierge* dont l'exécution exigea plus de trois années de travail » (1). Le Musée de Bruxelles possède une *Assomption* (2) qui a été signalée comme étant l'œuvre offerte par Albert Bouts à la chapelle de Notre-Dame, de la collégiale

(1) « Albertus Bouts, filius Theodorici, multa devote Lovanii depinxit ad Augustirenses et alibi. Cappellae beatae Mariae donavit, in parvo choro, Altare Assumptionis beatae Mariae, quod audio eum non potuisse triennio absolvere. » Cf. Hulin. *Catalogue* p. XXI.

(2) N° 534 du cat. A.-J. Wauters.

de Saint-Pierre. Ce tableau a permis, par comparaison, de grouper sous le nom d'Albert Bouts un grand nombre d'œuvres dispersées dans les galeries européennes. La Belgique, pour sa part, conserve un nombre respectable de tableaux de ce « Maître de l'Assomption » dont l'identification avec le cadet des frères Bouts n'est plus guère discutée. Ce fils d'un homme de génie délaisse les fortes vertus de l'atelier paternel pour verser dans des raffinements d'un goût douteux. L'école de Louvain est, avec lui, en pleine décadence. Dans son *Assomption* (Fig. LVII) les tons bleuâtres dominent, le dessin est appuyé et anti-pictural, les têtes sont déplaisantes, ravagées, terreuses. La peinture des volets est plus légère, plus sympathique, plus blonde. Le paysage seul est vraiment remarquable avec ses combinaisons d'éléments locaux et ses lointains azurés où commencent à se faire sentir les influences méridionales. Le peintre figurerait à titre de donateur dans le volet gauche, avec sa seconde femme Élisabeth de Nausnydere. On s'est demandé si le personnage agenouillé dans l'autre volet n'était pas son oncle maternel Henri van der Bruggen, dit Mettengelde, qui avait été son tuteur.

La réplique de ce tableau-type (conservée au même musée) (1) a été par malheur fort restaurée; les collines du fond et les deux figures qui soutiennent la Vierge sont repeintes en tons criards. L'ensemble produit le plus fâcheux effet et les personnages du cortège funèbre qui circule au second plan sont tout à fait médiocres. La comparaison de la *Cène* d'Albert Bouts (Fig. LXI, Musée de Bruxelles) (2), avec celle de l'église Saint-Pierre, fait sentir également la distance qui sépare le fils du père. La disposition des apôtres dans le tableau de Bruxelles est la même que celle du chef-d'œuvre de Louvain; mais les têtes sont grimaçantes; l'artiste se contente pour les cheveux, les rides, la barbe, de procédés très conventionnels. Les accessoires pourtant sont excellents et les étoffes bien traitées, encore que le peintre adopte un système de plis très artificiels; enfin la cheminée du fond indique qu'Albert Bouts — qui appartient, par ses origines, à la période « classique » de la peinture du XVe siècle, — admira sans réserve les nouveautés décoratives importées d'Italie. Le petit tableau *Jésus chez Simon le Pharisien* (Fig. LVIII), qu'on lui attribue également au Musée de Bruxelles (3), est peint avec plus de sûreté que le tableau précédent; les chairs sont bien modelées et l'on retrouve un accent italien dans la désinvolture du personnage debout. Un bout de paysage — aurore ou coucher de soleil — est indiqué avec finesse. La composition reproduit en sens inverse un

(1) N° 535 du cat. A. J. Wauters.
(2) N° 542 du cat. A. J. Wauters.
(3) N° 626 du cat. A. J. Wauters.



LX. — ALBERT BOUTS
Sainte Famille (v. p. 89)
(*Musée d'Anvers*).



LXI. — ALBERT BOUTS
La Cene (v. p. 88)
(*Musée de Bruxelles*).



LXII. — ALBERT BOUTS
La Nativité (v. p. 89)
(*Musée d'Anvers*).

tableau de la collection Thiem (San Remo) attribuée à Thierry Bouts père. C'est une œuvrette séduisante ainsi que le *Saint Jérôme* du Musée de Bruxelles (1) où vibre un écho lointain de la manière eyckienne, tandis que le *Donateur* et la *Donatrice* au même Musée (2), sont des œuvres peintes, ou plutôt bâclées, à la façon de la réplique de l'*Assomption*.

L'art d'Albert Bouts peut, on le voit, être étudié en ses différents aspects au Musée de Bruxelles. Les deux *Assomptions*, la *Cène*, *Jésus chez Simon le Pharisien*, le *saint Jérôme* donnent une idée suffisante de son art inégal qui n'a certes pas négligé l'observation de la nature mais qui a manqué de volonté technique. Une visite au Musée d'Anvers permet de compléter l'étude de cet artiste. On y voit d'Albert Bouts, notamment, une *Nativité* (Fig. LXII)et une *Sainte-Famille* (Fig. LX). La Vierge dans le dernier tableau est charmante. La *Nativité*, pleine d'animation, d'une tonalité claire, fait penser à la fois à Hugo van der Goes et au Maître de Moulins. Albert Bouts aura sans doute vu la célèbre *Nativité* que van der Goes peignit pour les Portinari et qui frappa si vivement aussi le Maître de Moulins. L'influence du célèbre moine-artiste de Rouge-Cloître, se reconnaît encore dans l'œuvre-type du fils Bouts : l'*Assomption* mentionnée plus haut. Ce n'est point par l'intransigeance des principes que brille le fils de l'illustre pourtraiteur de Louvain. Mais il eut d'heureuses réussites ; pour s'en convaincre il suffit de regarder, dans sa *Nativité* d'Anvers, les anges qui entourent l'Enfant divin, ceux qui se déploient en guirlande à la voûte de l'étable, et les bergers qui accourent pleins de ferveur, comme ceux de van der Goes, à l'annonce de l'incroyable nouvelle.

(1) N° 348 du cat. A. J. Wauters.
(2) N° 536 du cat. A. J. Wauters.

XI

Hugo van der Goes

La grande figure de Hugo van der Goes domine une seconde génération d'artistes flamands. Jean van Eyck, Roger van der Weyden, le Maître de Flémalle, Thierry Bouts ont été les créateurs de notre art ; à travers des conceptions et des visions particulières, leurs œuvres vivent d'une beauté essentielle, en quelque sorte classique. La puissance et la variété du sublime « Jehan de Eyck », le lyrisme et l'émotion de maître Roger, la plasticité et l'esprit observateur du Maître de Flémalle, la tendresse, la piété et la douceur du peintre de Louvain, se pénètrent et s'harmonisent pour caractériser la peinture flamande aux heures miraculeuses de sa jeunesse. Ces vertus dégénèrent chez Petrus Christus, chez Albert Bouts, chez d'autres disciples aux noms oubliés, et l'incomparable moralité de l'école, — sensible dans la perfection matérielle des œuvres autant que dans leur expression religieuse, — se fût perdue par la faute des épigones impuissants, si l'énergie et l'exemple de Hugo van der Goes n'avaient restitué à notre art les éléments mêmes de sa grandeur : le sens merveilleux de la réalité, et l'amour profond des belles techniques.

* * *

Schilder van Brugghe, disent Van Mander et son copiste Sanderus en parlant de van der Goes. *Ugo d'Anversa*, répondent Guicciardini et Vasari. Van Vaernewyck

le croit natif de Leyde et ajoute qu'il habita longtemps ter Goes, en Zélande, d'où son nom. Enfin Alphonse Wauters l'a fait naître à Gand en s'appuyant sur des comptes de... Louvain. Les renseignements de Vaernewyck ont fourni une piste nouvelle aux érudits et l'on suppose aujourd'hui, — mais toute certitude à cet égard fait défaut, — qu'il pourrrait bien être d'origine zélandaise.

Van Mander dit que son maître fut Jean van Eyck et Sanderus ajoute que le peintre du *Chanoine van der Paele* lui confia le secret de la peinture à l'huile. Mais Hugo ne commença ses études qu'après la mort de Jean van Eyck et il est tout à fait certain qu'il n'a point fréquenté l'atelier de l'illustre Campinois. On peut le tenir néanmoins pour un disciple des peintres de l'*Agneau pascal*. Vaernewyck nous apprend la profonde admiration de van der Goes pour le retable de Saint-Bavon, et nous avons rapporté l'histoire de ce peintre, qui, désespérant d'égaler jamais la souveraine maîtrise des auteurs de l'*Agneau*, devint mélancolique, puis fou (1). Et ce peintre, très vraisemblablement, fut maître Hugues.

On le trouve inscrit dans la corporation des peintres de Gand à la date du 5 mai 1467 (2) et l'année suivante ses confrères le désignent comme juré ou sous-doyen, fonctions qu'il assuma pendant un an. Il est mentionné le dernier sur la liste des jurés, ce qui permet de supposer que sa maîtrise était de fraîche date. L'année même où cette charge, peu absorbante sans doute, lui était confiée, il était appelé à Bruges, ainsi que la plupart des peintres néerlandais, à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York. Nous avons déjà fait allusion aux solennités de cette union en parlant de Jacques Daret (3). Tapisseries de choix ornant les fenêtres, peintures sur châssis décorant les rues, tréteaux et représentations de mystères, — rien ne manqua et la réception des souverains fut magnifique, on peut en croire Olivier de la Marche (4). *Hughe van der Gous* ne fut employé qu'aux décors des « entremetz », entendez des représentations ou pantomimes jouées pendant les intervalles des pantagruéliques festins de noces. Il y travailla pendant dix jours et demi, à raison de 14 sols par jour, — alors que Jacques Daret et Franz Stoc de Bruxelles en recevaient 27. Son salaire était néanmoins très honorable; Daniel de Rycke, qui avait été trois fois doyen des peintres de Gand, touchait 20 sols ; des maîtres de grande réputation tels que Philippe Truffin et Liévin van Laethem recevaient chacun 18 sols ; les décorateurs obs-

(1) Cf. Chapitre IV. Le *Retable de l'Agneau*, p. 19.

(2) F. Van der Haegen. *Mémoire sur les documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands*. Présenté à la classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique le 6 janvier 1898, p. 56.

(3) Chapitre VIII, p. 63.

(4) Olivier de la Marche. *Mémoires*. Gand, 1866.



LXV. — HUGO VAN DER GOES
Sainte Famille (v. p. 97)
(*Musée de Bruxelles*).



LXIII. HUGO VAN DER GOES (d'apres)
Descente de Croix (v. p. 94)
(*Musée de Tournai*).

curs 8 à 10 sols (1). De nouvelles fêtes furent célébrées à Bruges, peu de temps après, à l'occasion de la réception solennelle de Marguerite d'York en qualité de comtesse de Flandre. Le rôle de maître Hugues, cette fois, fut plus important. Tandis que Daniel de Rycke n'était chargé que de peindre les ornements et les décors de deux portes de la ville, *van der Gous* exécutait les figures allégoriques et historiques placées dans les rues où passa le cortège de la comtesse. Il touchait de ce chef 14 livres, et Daniel de Rycke n'en recevait que cinq (2). Comme décorateur maître Hugues semble avoir fait un chemin rapide et la ville de Gand, elle aussi, fit souvent appel à son talent d'héraldiste, de peintre de blasons et d'allégories décoratives. En 1468-69, son nom paraît deux fois dans les comptes de la ville : 1° « pour ce qu'il a peint un certain nombre d'écussons, aux armes de notre saint Père le Pape, pour la proclamation de l'indulgence dans la ville »; 2° « pour les peintures qu'il a exécutées avec ses aides, servant à la joyeuse entrée de nos redoutés maîtres et seigneurs, figures sur toile placées le long des rues et ailleurs ». A la fin du xve siècle, les traditions dans le *métier* des peintres étaient identiques à celles qu'avait connues et suivies Melchior Broederlam.

Ces figures sur toile « placées le long des rues » étaient sans doute exécutées à la détrempe et van Mander nous apprend que van der Goes se servait volontiers de ce procédé. Il existe à la Librairie de la *Christ-Church* d'Oxford un fragment de peinture en détrempe que nous sommes tenté de considérer comme une page, déjà magistrale, des débuts du maître. Ce morceau saisissant ne montre plus que les têtes de la Vierge et de saint Jean sur fond d'or et serait le reste d'une grande peinture détruite par le feu dans un palais de Gênes (3). Hugo van der Goes, qui devait surtout se signaler dans la suite par une puissance d'individualisation toute moderne, s'y souvient des grands élans lyriques de Roger van der Weyden. Un autre fragment à la détrempe qui semble de la main du maître et que le musée de Berlin possède depuis peu, ainsi que toute une série de *Descentes de Croix* qui sont les répliques d'une œuvre perdue de van der Goes, viennent confirmer notre observation. Peut-être même le prototype de ces *Descentes de croix* était-il la peinture dont la Librairie de la

(1) Cf. HULIN, cat. p. XXXIX. La liste des peintres ayant travaillé à Bruges à l'occasion des noces de Charles le Téméraire fut extraite des comptes de Fastré Hollet, trésorier du duc, par Schayes qui la communiqua à de Reiffenberg, lequel la fit imprimer dans l'édition annotée par lui de l'*Histoire des ducs de Bourgogne*, de de Barante. Elle a depuis été reproduite par Michiels dans son *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, t. II, p. 412. Cf. ALPH. WAUTERS, *Hugues van der Goes*, Bruxelles, 1872, p. 7, note 2.

(2) Cf. ALPH. WAUTERS, *Hugues van der Goes*, p. 7.

(3) HOLMES E.-H. *Une peinture de l'École de Tournai*. *Burlington Magazine*, août 1907.

Christ-Church d'Oxford conserve un débris. Nous inclinons à le croire (1) à cause de la beauté des expressions et de la valeur pathétique des visages. Les répliques de cette *Descente de croix* perdue sont particulièrement nombreuses en Belgique (église Saint-Pierre à Louvain, église Sainte-Barbe à Gand, église des Pères Capucins à Bruxelles, collection Hulin à Gand, musée de Gand, musée de Tournai, puis encore à Liége, à Nivelles, à Furnes). La meilleure est celle du musée de Tournai (Fig. LXIII), sur fond d'or, assez colorée et assez ferme, et que le catalogue attribue à Roger van der Weyden.

Hugo van der Goes fut doyen de sa gilde de la Noël 1473 à la Noël 1475 et il semble avoir produit un assez grand nombre d'œuvres pendant les années qu'il vécut à Gand. Van Mander et van Vaernewyck signalent de lui à Saint-Jacques une *Vierge et l'Enfant Jésus*; au couvent des Carmes : une *Légende de sainte Catherine ;* au béguinage de Poortakker : un diptyque représentant une *Sainte Famille* et la *Tribu de Juda*, puis des vitraux dans plusieurs édifices. « J'ai souvent contemplé la *Vierge* de Saint-Jacques, dit van Mander. Il fallait surtout admirer la grâce pudique du visage de Marie, car cet ancien excellait à donner aux saints personnages une pieuse dignité ». Mais une œuvre peinte par van der Goes, à Gand, surpassait toutes les autres en célébrité. On la voyait dans une maison particulière entourée d'eau près du *Muyde Brugsken ;* elle était peinte à l'huile sur le mur, au-dessus d'une cheminée, et retraçait l'histoire d'Abigaïl, femme de Nabal. Les vieux chroniqueurs ont recueilli la tradition suivant laquelle van der Goes avait représenté sous les traits d'Abigaïl une jeune fille à laquelle il était fiancé. Cette circonstance ne fut peut-être pas étrangère à la grande popularité de l'œuvre. Cette *Histoire d'Abigaïl* est perdue, mais il en existe quatre copies, une à Bruxelles (Musée des Arts décoratifs), une deuxième dans la collection Merzenich à Cologne, une troisième chez le docteur Hülseman à Wiesbaden, et la quatrième, la meilleure, dans la galerie Novak à Prague. Essayons à l'aide de ces copies, du récit de la Bible et du témoignage des chroniqueurs, de nous représenter l'œuvre originale.

On sait qu'après la mort du grand prophète Samuel, David à la tête de ses partisans se retira dans le désert de Pharan et envoya dix jeunes hommes au riche Nabal qui possédait trois mille brebis et mille chèvres. Mais Nabal leur refusa tout présent : « Quoi ! s'écria-t-il, j'irai prendre mon pain et mon eau, et la chair des

(1) Destrée, Joseph. *Une peinture à la détrempe attribuée à Hugo van der Goes. L'Art flamand et hollandais* novembre 1907. Cf. aussi Friedländer, *Jahrbuch der Kön. preus. Kunstsammlungen. Hugo van der Goes. Eine Nachlese*, XXV, 1904. D'autres répliques de la *Descente de croix* sont au Louvre et à Naples.



LXIV. — HUGO VAN DER GOES (d'après)

L'Histoire d'Abigail (v. p. 93 et suiv.)

(*Musée royal des Arts décoratifs, Bruxelles*).

bêtes que j'ai fait tuer pour ceux qui tondent mes brebis, et je les donnerai à des gens que je ne connais point! » Et David ordonna à ses partisans de s'armer et tous se dirigèrent vers le Carmel où habitait Nabal « homme dur, méchant et très cruel ». Mais sa femme Abigaïl « très prudente et fort belle » vint au devant de la petite armée avec de nombreux vivres et réussit à apaiser David. Dix jours après, le Seigneur frappa Nabal, et il mourut. Et David, ayant appris la mort de Nabal, dit : « Béni soit le Seigneur, qui m'a vengé de la manière outrageante dont Nabal m'avait traité, qui a préservé son serviteur du mal qu'il était près de faire, et a fait retomber l'iniquité de Nabal sur sa tête. » Cependant, David envoya vers Abigaïl, et lui fit parler pour la demander en mariage. Les gens de David vinrent la trouver sur le Carmel et lui dirent : « David nous a envoyés vers vous pour vous témoigner qu'il souhaite de vous épouser ». Abigaïl aussitôt se prosterna jusqu'à terre et dit : « Votre servante serait trop heureuse d'être employée à laver les pieds des serviteurs de mon seigneur. » Et se levant promptement, elle monta sur un âne ; et cinq filles qui la servaient allèrent avec elle. Elle suivit les gens de David, et elle l'épousa (1).

La copie du Musée des Arts décoratifs de Bruxelles, que nous reproduisons (Fig. LXIV), laisse deviner le charme déployé par van der Goes dans cette belle histoire. Par la grâce des figures féminines, la noblesse et la piété des personnages masculins, par l'ampleur du paysage et le pittoresque des costumes, le récit biblique s'est transformé en un conte de chevalerie où flottent la rêverie et l'idéal du moyen âge. Les diverses scènes de l'histoire sont représentées dans la même composition. Au fond à gauche, les serviteurs de Nabal tondent les brebis de leur maître, et à voir la copie on peut encore facilement imaginer à quel point la rusticité savoureuse des Flandres animait ce coin boisé du Carmel. Vêtu d'une longue simarre et coiffé d'un chaperon, Nabal reçoit les envoyés de David et ceux-ci, à droite du fond, s'agenouillent devant leur seigneur pour lui faire récit de leur ambassade. Alors David dit à ses gens : « Que chacun prenne son épée ». Tous prirent leurs épées, lit-on dans les *Rois* et David prit aussi la sienne. Mais les quatre cents guerriers de la Bible ne sont plus que cinq ou six dans l'œuvre de van der Goes, et ce sont « gentils coureurs de lances », porteurs de pennons et d'oriflammes, figures de vieilles chroniques et de chansons de geste, héros vêtus avec cette splendeur qui émerveillait les historiens bourguignons racontant les tournois et joutes de Flandre et de Brabant. David est à leur tête, monté sur un cheval noir et suivi de son page. Et l'on songe à Lohengrin et à Parsifal.

(1) Cf. La *Sainte Bible* traduite par Lemaistre de Sacy pour l'Ancien Testament. t. II. *Les Rois* Livre I. ch. XXV. p. 60 et suivantes. Paris, Curmer.

Et devant lui, la belle Abigaïl, vêtue comme une princesse du xv[e] siècle, manches pendantes, truffauds cornus, s'agenouille et prie le beau chevalier qui la contemple de recevoir les pains, la farine, les raisins secs, les deux cents cabas de figues qu'elle a fait transporter à dos d'âne à l'insu de son riche et déplaisant mari. Et qu'il est amusant le valet encapuchonné qui, au premier plan, garde les montures d'Abigaïl, et qu'elle devait être jolie la gente dame agenouillée devant son mystique sauveur! En pendant à cette scène, à droite du premier plan, David épouse Abigaïl. Il est vêtu et couronné comme un roi — ce qui est une licence, car le vainqueur de Goliath ne fut couronné que plus tard, à la mort de Saül. Mais la légende n'en est que plus belle, et ces nobles épousailles d'un roi très bon et très grave — comme on en rencontre dans les drames de Maeterlinck — étaient sans nul doute l'épisode le plus impressionnant de la merveilleuse histoire.

Il importe d'avoir présentes à l'esprit quelques-unes des admirables figures peintes plus tard par van der Goes pour son retable des Portinari si l'on veut mesurer toute la beauté de l'œuvre originale. Le copiste à qui l'on doit la réplique de Bruxelles semble avoir exécuté un carton de tapisserie, avec des simplifications dans les feuillages des ors de-ci de-là, et une certaine stylisation du décor qui s'écartent notablement de la manière de van der Goes. Ce qui nous intéresse, en somme, dans cette copie c'est la netteté avec laquelle elle nous permet d'apprécier la grande âme poétique du maître qui en conçut la ravissante donnée.

La copie de Prague, qui a les caractères techniques d'une œuvre de Pierre Breughel le Jeune (1), semble très fidèle et donne une idée plus exacte des qualités de l'œuvre originale. Le décor de forêts, de collines, de burgs lointains y semble inspiré de Thierry Bouts, et ces réminiscences du peintre de Louvain marquent encore la période des débuts de van der Goes. Les formes néanmoins étaient traitées avec une grande puissance dans l'*Abigaïl* de Gand et nous avons à cet égard les témoignages de deux artistes qui s'y connaissaient : van Mander et son maître Lucas de Heere. Ce dernier composa à la louange de cette œuvre de jeunesse et d'amour, un poème enthousiaste qu'il place dans la bouche d'une des femmes entourant Abigaïl. « Nous sommes représentées ici comme si nous vivions, par Hughes van der Goes, peintre éminent, pour l'amour qu'il portait à une de nos dignes compagnes dont le doux visage montre ce que l'amour a inspiré. De même l'image de Phryné révélait l'amour que lui vouait Praxitèle, car l'amie du peintre nous surpasse toutes en beauté, comme étant la première à ses yeux. Tous pourtant, hommes et femmes, sont faits avec grand art... Les couleurs bien appli-

(5) D'après Karl Voll. *Altniederländische Malerei.*

quées, inaltérables, belles et pures, doivent être admirées. En somme tout l'ouvrage est parfait; il ne nous manque rien sauf la parole, défaut bien rare pourtant en notre sexe. (1). » Le parallèle avec l'antiquité laisse intacte la malice flamande du trait final. La figure centrale de David, fière et chevaleresque, reproduisait, dit-on, Hugo van der Goes en personne et les copies font penser que le maître y préludait à la série des beaux héros mystiques qui sont la gloire de Memlinc.

De telles œuvres assurent l'éclat d'un nom, et de bonne heure sans doute les créations de van der Goes se multiplièrent. A Anvers, l'église des Pauvres-Claires possédait un *Crucifiement* avec volets; l'église de Vosselaere montrait plusieurs tableaux du grand maître. La trace de ces peintures est hélas! perdue, comme celle du portrait du *Vénérable Bède* mentionné dans la collection de Rubens. Le petit retable pliant du Musée de la Cour de Vienne, représentant, d'un côté, *Adam et Ève* sous l'arbre de la Science et, de l'autre, une *Pietà*, semble remonter aux premières années de la maîtrise de van der Goes, au moment où son génie prenait un essor définitif (2). Adam et Ève, dans le paysage paradisiaque, avec le tentateur à leur côté, sont dessinés par la plus délicate et la plus experte des mains, et le maître mérite largement l'éloge que lui décerne Jean Lemaire de Belges dans sa *Couronne margaritique* : « Hugues de Gand, qui tant eut les tretz netz ». La *Piétà* pêche par quelque excès de pathos, mais les personnages sont superposés avec un art infiniment savant. Ce diptyque est de petite dimension ; on attribue d'ailleurs au maître un certain nombre de tableaux de petit format (3), et nous en possédons un, suffisamment caractéristique, au Musée de Bruxelles (4). Il représente la *Sainte Famille* : Sainte Anne en robe rouge tenant l'Enfant Jésus, la Vierge habillée de bleu à ses côtés et un moine franciscain en attitude orante (Fig. LXV). L'œuvrette, très simple et très noble, est d'une exécution extrêmement soignée, jusque dans le détail exquis des fleurettes, — et le type de Marie, individualisé par un front élevé, répond aux physionomies de Vierges adoptées par le maître.

C'est vers l'année 1476 — ainsi que l'indique l'âge du donateur, de la donatrice et de leurs enfants — que van der Goes exécuta le Retable des Portinari auquel le Musée des Offices a réservé de nos jours une place d'honneur et qui est la seule œuvre que la critique puisse attribuer au maître avec une entière certitude. Commandé

(1) Voir le texte flamand dans Alph. Wauters, op. cit. p. 11.

(2) Œuvre signalée dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche. La composition est reproduite dans une des miniatures du *Bréviaire Grimani.*

(3) A l'Institut Stædel, aux musées de Vienne, Saint-Pétersbourg, Florence, Berlin, Cassel, Venise (Musée Correr).

(4) Restitué au maître par le docteur Scheibler. Cf. Cat. Wauters, n° 544. De l'école de van der Goes pour Bode.

à van der Goes par l'agent des Médicis à Bruges, Tomaso Portinari, le retable fut envoyé à Florence et placé dans la chapelle de Sainte-Marie-Nouvelle, où nous l'avons encore vu en 1897, l'année même où le gouvernement italien en fit l'acquisition, au prix de 900,000 lires, pour le placer aux Offices. Dans la première édition de ses *Vite*, Vasari signale van der Goes et son chef-d'œuvre : *Ugo d'Anversa che fe la tavola di Santa Maria di Fiorenza* (1). La peinture florentine de la fin du XVe siècle témoigne de la prodigieuse impression du retable en Italie. N'était-ce point, d'ailleurs, le goût florentin qui avait suscité cette admirable création des Flandres et ne devons-nous pas une très vive reconnaissance au Mécène qui la provoqua? Le grand souvenir de Tomaso Portinari s'impose à l'esprit du promeneur averti qui visite à Bruges le bel hôtel de Pierre Bladelin (transformé aujourd'hui en couvent), où le célèbre donateur habitait en 1479, et la belle église Saint-Jacques qu'il modifia et combla de ses dons artistiques (2). Une *Descente de croix* de van der Goes, qui décora le maître-autel de Saint-Jacques jusqu'en 1789, et que Dürer mentionne dans son journal à la date du 8 avril 1521, était peut-être bien aussi un témoignage de la sûre munificence de Portinari (3). Faut-il s'étonner de l'extrême importance sociale de ce dernier? Lors du mariage de Charles le Téméraire, Messire Tomaso chevaucha en tête de la nation des Florentins, dans le cortège qui conduisit le duc et la duchesse à l'église Notre-Dame. Il portait le costume de conseiller du duc et parmi les étrangers nul n'égalait son opulence. « Les serviteurs et facteurs des Médicis, dit Comines, ont eu tant de crédit, soubs couleur de ce nom de Médicis, que ce serait merveilles à croire, à ce que j'en ay vu en Flandres et en Angleterre... J'en ay vu un, nommé et appelé Thomas Portunary, estre pleige entre le dix roy Edouard et le duc Charles de Bourgongne, pour cinquante mille escus, et une autre fois, en un lieu, pour quatre-vingt mille (4) ». Thomas Portinari était le descendant direct de Folco Portinari, père de la divine Béatrice et fondateur de Santa-Maria-Nuova, à Florence, en 1285. Folco légua à sa famille le patronage de cette fondation, et c'est pour enrichir d'un trésor inestimable la petite chapelle de Sainte-Marie-Nouvelle que Thomas commanda à Hugo van der Goes un triptyque considérable. On aime à penser qu'au

(1) Édition de 1550.

(2) Cf. WEALE, *Guide de Bruges*, pp. 133 et 213.

(3) Van Mander signale l'œuvre en question comme étant un *Crucifiement* et représentant le Christ entre les deux larrons. On ne saurait donc l'identifier avec la *Descente de croix* dont la toile d'Oxford est un fragment. Le tableau de Saint-Jacques fut épargné en 1566 par les iconoclastes. Quand le prêtre calviniste prêcha dans l'église Saint-Jacques, on mit une couche de couleur noire sur le tableau et on y inscrivit les dix commandements. L'église ayant été rendue au culte catholique, le panneau fut nettoyé et on retrouva fort heureusement l'œuvre du maître. Selon Sanderus et Descamps, le tableau — qui a disparu — représentait une *Descente de croix*.

(4) PH. DE COMINES, *Mémoires*, liv. VII, ch. V, éd. Buchon. 1842, p. 198.



LXVI. — HUGO VAN DER GOES

L'Adoration des Bergers (v. p. 99 et suiv.)

Panneau central du Triptyque de la

Galerie des Offices, à Florence.

jour des noces de Charles le Téméraire, le peuple brugeois considérait avec quelque respect ce Florentin qui aimait si passionnément la Flandre et ses artistes...

Comme dans l'*Adoration de l'Agneau*, la *Descente de croix* de l'Escurial et la *Cène* de Louvain, l'art primitif des Flandres, dans le retable des Portinari, se hausse de nouveau aux sommets les plus sublimes de la ferveur et de la vie, et rien ne peut traduire la solennelle émotion de l'ensemble. Au centre, c'est l'*Adoration des Bergers*, (Fig. LXVI) avec l'enfant divin entouré d'anges richement vêtus et posés en croix, avec Marie priant à genoux et saint Joseph se tenant pieusement à l'écart. Et les bergers accourent, pleins d'une joie sans bornes, et mêlent leur rusticité pittoresque à la gravité de la scène sacrée. « Ce n'est plus le somptueux art de Cour d'un Jean van Eyck qui travaillait à Bruges pour le prince le plus riche de l'Europe (1); » l'humanité quotidienne a définitivement pénétré dans la peinture; ce sont des voisins de van der Goes, des artisans, des laboureurs qui ont servi de modèles. On se croirait en présence d'une série de portraits que le maître fait valoir avec toutes les particularités propres à l'original. Le décor, les plantes, les accessoires montrent une même force d'individualisation qui tente de rivaliser avec la vie et qui y réussit par le mystère persuasif de la sincérité... Il y a plus. L'éclairage de cette partie centrale permet de considérer van der Goes comme le premier peintre qui ait eu la notion du clair-obscur tel que l'entendent encore les maîtres actuels (2). Des anges flottent à gauche, au-dessus de la crèche; leurs vêtements baignent en partie dans des clartés irréelles, — et c'est le premier exemple que nous trouvions d'un effet de ce genre. Il faut voir probablement dans ce pittoresque détail de mise en scène une réminiscence des mystères que l'on représentait pendant la nuit de Noël avec un éclairage artificiel, — des flambeaux sans doute. L'étude de ces lumières ne pouvait manquer de révéler plus intimement à van der Goes à quel point l'atmosphère constitue un élément d'expression et de réalité.

Les volets représentent à gauche Tomaso Portinari avec ses fils et deux saints : Thomas et Antoine; à droite la femme de Portinari avec une fillette et deux saintes : Marguerite et Madeleine. Les figures nobles et méditatives des saints personnages, les portraits si réels des donateurs et de leurs enfants, les paysages, d'une profondeur émouvante, mettent ces volets au niveau du sujet principal. Dans la partie où se dressent les hautes figures de sainte Marguerite et de sainte Madeleine, on trouvera cette élégance et ce charme qui, dans l'*Abigaïl* de Gand, faisaient sans doute l'attrait du groupe féminin chanté par Lucas de Heere (3). Comment qualifier le paysage de ce

(1) Cf. K. Voll, *Altniederländische Malerei*, p. 310.

(2) Cf. notre travail *Le Clair-obscur dans la peinture des XVe, XVIe et XVIIe siècles*. Extrait des *Mélanges Kurth*. Liége. 1908

(3) Ce panneau est le seul qui soit bien conservé. La partie centrale et le volet de droite sont fort repeints.

volet avec ses hauts arbres sans feuilles se dessinant nerveusement sur un ciel mouvementé, ses collines où s'élève un château poétique se mirant dans un étang paisible, ses seigneurs, ses bûcherons, ses cavaliers disposés dans la perspective avec une science plus précise encore que celle de Thierry Bouts et un pittoresque qui contient toutes les inventions du maître d'Oultremont? Pour nous qui connaissons ces sites doucement vallonnés du Brabant et du sud de la Flandre, qui voyons encore de nos jours, aux approches de la Noël, les mêmes arbres droits et nus, nous sommes à leur vue transportés en pleine terre natale et l'émoi qui nous emplit est indéfinissable et sacré... Dans l'autre volet saint Thomas et l'extraordinaire saint Antoine ont la solennité grandiose des apôtres de Dürer (1). Thomas Portinari, agenouillé dans sa longue houppelande et suivi de ses deux adorables *bambini*, est tel qu'on le souhaite : simple, noble, fervent et très proche parent des donateurs flamands qui figurent sur nos tableaux primitifs. On imagine Thomas Portinari, priant de la sorte à l'église Saint-Jacques et se confondant presque avec les riches brugeois de sa paroisse.

L'*Annonciation*, représentée au revers des volets, est mal conservée (2). De plus nous y voyons reparaître avec excès ce pathos que nous signalions dans la *Pietà* de Vienne. Elle indique comme un brusque écart d'imagination, et l'on ne peut comprendre cet ange qui semble dicter un ordre alors qu'il devrait annoncer humblement la plus grave et la plus merveilleuse des nouvelles...

Que se passa-t-il alors? Les uns — les romantiques — supposent que van der Goes perdit cette fiancée qu'il avait représentée avec tant de bonheur près du Muyde Brugsken; les autres qu'il se désespérait de ne pouvoir réaliser dans son art cette perfection qu'il admirait tant chez les van Eyck. Peut-être tout simplement sentait-il les premières atteintes d'un mal qu'il voulait dissimuler au monde? En tous cas dans le courant de l'année 1476, à l'expiration de son doyenné de la Gilde des Peintres et alors qu'il travaillait sans doute encore au Retable des Portinari, le maître prit la résolution de se retirer au couvent de Rouge-Cloître, près de Bruxelles, où son frère utérin, Nicolas, était oblat. Hugo van der Goes habitait depuis cinq ou six ans le célèbre prieuré brabançon — qui n'est plus hélas ! aujourd'hui qu'une guinguette de la banlieue bruxelloise, — lorsqu'il perdit définitivement la raison. Voici en quels termes ce triste événement est raconté par Gaspar Ofhuys de Tournai dans une chronique heureusement mise au jour par Alphonse Wauters et

(1) M. A.-J. Wauters dans sa *Peinture flamande* a très justement remarqué que les grandes figures de van der Goes annonçaient Dürer.

(2) Une *Prédelle* représentant une *Adoration des Bergers* et offrant quelques réminiscences du retable des Portinari est conservée au Musée de Berlin. On l'attribue à van der Goes. Cf. Wurzbach, p. 592.

intitulée : *Originale cenobii Rubeevallis in Zonia prope Bruxellam in Brabancia* (1).

« En l'an du Seigneur 1482 mourut le frère convers Hugues, qui avait fait ici profession. Il était si célèbre dans l'art de la peinture qu'en deçà des monts (ou des Alpes) comme on disait, on ne trouvait en ce temps-là personne qui fût son égal. *Nous avons été novices ensemble, lui et moi qui écris ces choses.* Lorsqu'il prit l'habit et pendant son noviciat, parce qu'il avait été bon plutôt que puissant parmi les séculiers, le père prieur Thomas (2) lui permit mainte consolation mondaine, de nature à le ramener aux pompes du siècle plutôt qu'à le conduire à l'humilité et à la pénitence. Cela plaisait très peu à quelques-uns : — « On ne doit pas, disaient-ils, exalter les novices, mais les humilier. » — Et comme Hugues excellait à peindre le portrait, des grands et d'autres, même le très illustre archiduc Maximilien, se plaisaient à le visiter, car ils désiraient ardemment voir ses peintures. Pour recevoir les étrangers qui lui venaient dans ce but, le père prieur Thomas autorisa Hugues à monter à la chambre des hôtes et à y banqueter avec eux — « *pater Thomas prior eum permittebat hospitum cameram ascendere et ibidem cum illis convivari.* »

« Quelques années après sa profession, au bout de cinq à six ans, notre frère convers, si j'ai bonne mémoire, se rendit à Cologne, en compagnie de son frère utérin Nicolas, qui était entré comme oblat à Rouge-Cloître et y avait fait profession, du frère Pierre, chanoine régulier du Trône et qui demeurait alors au couvent de Jéricho, à Bruxelles, et de quelques autres personnes. Comme je l'appris alors du frère Nicolas, pendant que Hugues revenait de ce voyage, il fut frappé d'une maladie mentale. Il ne cessait de se dire damné et voué à la damnation éternelle, et aurait voulu se nuire corporellement et cruellement, s'il n'en avait été empêché, de force, grâce à l'assistance des personnes présentes. Cette infirmité étonnante jeta une grande tristesse sur la fin du voyage. On parvint, toutefois, à atteindre Bruxelles, où le prieur fut immédiatement appelé. Celui-ci soupçonna Hugues d'être frappé de l'affection qui avait tourmenté le roi Saül, et se rappelant comment il s'apaisait lorsque David jouait de la cithare il permit de faire de la musique en présence du frère Hugues, et d'y joindre d'autres récréations de nature à dominer le trouble mental du peintre.

« Malgré tout ce que l'on put faire, le frère Hugues ne se porta pas mieux,

(1) Cf. ALPHONSE WAUTERS. *Hugues van der Goes*, p. 12. Alph. Wauters devait la communication de cette intéressante chronique au chevalier Camberlyn d'Amougies. Le chroniqueur Ofhuys mourut le 1er novembre 1523.

(2) « Ce prieur s'appelait de Vossem et était originaire de la Campine ; il fut le quinzième prieur du couvent et exerça ces fonctions de 1475 à 1485. Ofhuys loue sa bonté, mais lui reproche d'avoir permis des infractions à la règle et négligé l'administration des biens de la communauté. » Note d'ALPH. WAUTERS. *H. van der Goes*, p. 13.

mais persista à se proclamer un enfant de perdition. Ce fut dans cet état de souffrance qu'il entra au couvent. L'aide et l'assistance que les frères choraux lui procurèrent, l'esprit de charité et de compassion dont ils lui donnèrent des preuves nuit et jour en s'efforçant de tout prévoir, ne s'effaceront jamais de la mémoire. Et cependant plus d'un et les grands exprimaient une tout autre opinion. On était rarement d'accord sur l'origine de la maladie de notre frère convers. D'après les uns, c'était une espèce de frénésie. A en croire les autres, il était possédé du démon. Il se révélait, chez lui, des symptômes de l'une et de l'autre de ces affections ; toutefois, comme on me l'a fréquemment répété, il ne voulut nuire à personne qu'à lui-même pendant tout le cours de sa maladie. Ce n'est pas là ce que l'on dit des frénétiques ni des possédés ; mais, à mon avis, Dieu seul sait ce qui en était, « *credo Deus solus novit.* »

« Nous pouvons envisager de deux manières la maladie de notre convers. Disons d'abord que ce fut sans doute une frénésie naturelle et d'une espèce particulière. Il y a, en effet, plusieurs variétés de cette maladie, qui sont provoquées, les unes par des aliments portant à la mélancolie, les autres par l'absorption de vins capiteux, qui brûlent et incinèrent les humeurs ; d'autres encore par l'ardeur des passions telles que l'inquiétude, la tristesse, la trop grande application au travail et la crainte ; les dernières enfin par l'action d'une humeur corrompue, agissant sur le corps d'un homme déjà disposé à une infirmité de ce genre. Pour ce qui est des passions de l'âme, je sais, de source certaine, que notre frère convers y était fortement livré. Il était préoccupé à l'excès de la question de savoir comment il terminerait les œuvres qu'il avait à peindre et qu'il aurait à peine pu finir, comme on le disait, en neuf années. Il étudiait très souvent dans un livre flamand. Pour ce qui est du vin, il buvait avec ses hôtes, et l'on peut croire que cela aggrava son état. Ces circonstances purent amener les causes qui, avec le temps, produisirent la grave infirmité dont Hugues fut atteint.

« D'autre part, on peut dire que cette maladie arriva par la très juste providence de Dieu, qui, comme on le dit, est patient, mais agit avec douceur à notre égard, voulant que nul ne succombe, mais que tous puissent revenir à résipiscence. Le frère convers dont il est ici question avait acquis une grande réputation dans notre ordre ; grâce à son talent, il était devenu plus célèbre que s'il était resté dans le monde. Et comme il était un homme de la même nature que les autres, par suite des honneurs qui lui étaient rendus, des visites, des hommages qu'il recevait, son orgueil se sera exalté, et Dieu, qui ne voulait pas le laisser succomber, lui aura envoyé cette infirmité dégradante qui l'humilia réellement d'une manière extrême. Lui-même, aussitôt qu'il se porta mieux, le comprit ; s'abaissant à l'excès, il abandonna de son gré notre réfectoire et prit modestement ses repas avec les frères lais.



LXVII. — HUGO VAN DER GOES

La Mort de la Vierge (v. p. 104)

(*Musée de Bruges*)

« J'ai eu soin de donner tous ces détails, Dieu ayant permis ce qui précède, comme je le pense, non seulement pour la punition du péché, ou la correction et l'amendement du pécheur, mais aussi pour notre édification. Cette infirmité survint à la suite d'un accident naturel. Apprenons par là à refréner nos passions, à ne plus leur permettre de nous dominer; sinon nous pouvons être frappés d'une manière irrémédiable. Ce frère, en qualité d'excellent peintre, comme on le qualifiait alors, était livré, par un excès d'imagination, aux rêveries et aux préoccupations; il a été par là atteint dans une veine près du cerveau. Il y a, en effet, à ce que l'on dit, dans le voisinage de ce dernier, une veine petite et délicate dominée par la puissance créatrice et de rêverie. Quand, chez nous, l'imagination est trop active, que les rêves sont fréquents, cette veine est tourmentée, et si elle est tellement troublée et blessée qu'elle vient à se rompre, la frénésie et la démence se produisent. Afin de ne pas tomber dans un danger aussi fatal et sans remède, nous devons donc arrêter nos rêves, nos imaginations, nos soupçons et les autres pensées vaines et inutiles, qui peuvent troubler notre cerveau. Nous sommes des hommes, et ce qui est arrivé à ce convers par suite de ses rêveries et de ses hallucinations ne peut-il pas non plus nous survenir? » — Et le narrateur, après une longue digression théologique, ajoute : « Il fut enterré dans notre cimetière, en plein air. »

Honnête Ofhuys! Vous aviez raison de redouter pour le commun des convers les imaginations et les rêveries, mais vous ne vous doutiez point que les souffrances de van der Goes, sa crainte de ne pouvoir achever ses œuvres, son exaltation orgueilleuse et ses accès d'humilité, tout cela était le propre d'un être d'élection, d'une nature géniale luttant contre quelque mal secret et contre l'impossibilité cruelle d'égaler toujours et sans faiblir les plus grands d'entre les peintres des Flandres. Quelle aventure étrangement moderne que celle de van der Goes et comme il y apparaît clairement que désormais la première période de notre peinture primitive est close : celle de la sérénité classique.

L'*Originale cenobii Rubeevallis in Zonia* nous apprend que l'activité artistique du maître ne fut point arrêtée par son entrée au couvent. En effet la ville de Louvain fit appel à la science de van der Goes ainsi que nous l'avons vu dans notre biographie de Thierry Bouts (1), pour estimer la valeur des deux panneaux de la *Justice d'Othon* et du *Jugement dernier*, les dernières œuvres du portraiteur de la cité. Et nous avons dit que les comptes de la ville qualifient van der Goes de « l'un des peintres les plus notables que l'on pût trouver », et que les magistrats honorèrent

(1) Voir Chapitre IX. p. 83.

d'une façon spéciale l'illustre expert en lui envoyant un pot de vin du Rhin. Ce sont sans doute ces circonstances qui ont fait croire à certains critiques que le *Martyre de saint Hippolyte* (voir pp. 84 et 85, fig. LV) conservé à la cathédrale de Saint-Sauveur à Bruges est une œuvre laissée inachevée par Thierry Bouts et terminée par le moine-artiste de Rouge-Cloître. Van der Goes aurait peint les deux portraits si fermes et si élégants du donateur Hippolyte de Berthoz et de sa femme Élisabeth de Keverwick.

Le Musée de Bruges possède une œuvre assez considérable attribuée presque unanimement aujourd'hui à van der Goes : *La Mort de la Vierge* (fig. LXVII). C'est un tableau d'un coloris bleu froid et qu'il n'est plus guère possible d'apprécier au point de vue technique, les glacis ayant disparu à la suite d'une restauration désastreuse. L'expression tourmentée des personnages frappe avant tout; les figures, les mains des apôtres rangés autour du lit de la Vierge, s'agitent sans mesure ; la morte est dépourvue de sérénité. On ne saurait considérer cette œuvre avec tranquillité, et on en a conclu que van der Goes l'avait exécutée au moment où définitivement la folie le maîtrisait... La composition de toutes manières a de l'ampleur et garde dans la fébrilité des gestes et des visages, je ne sais quelle grandeur de mise en page et d'émotion mystique (1).

Nous avons vu dans la chronique de Rouge-Cloître que « Hugues excellait à peindre le portrait ». On lui en attribue aux Musées de Venise, des Offices, au château d'Holgrood (volets de retable, avec les portraits en pied du roi et de la reine d'Écosse), dans les collections Goldschmidt à Paris, dans la collection Cardon à Bruxelles (fig. LXVIII, jeune femme coiffée d'un hennin et peinte avec une très grande sobriété). Le beau portrait de Philippe de Croy, seigneur de Sempy, au musée d'Anvers (Fig. LXIX) porte un monogramme qui se compose, croit-on, des lettres H. P. (Hugo pinxit ?). L'œuvre est généralement donnée à Hugo van der Goes. On la tenait autrefois pour le portrait de Thomas Portinari, peint par Memlinc (2). Le personnage représenté a grande allure en son pourpoint de velours pourpre relevé d'une mince chaîne d'or. La physionomie, — Jean Lemaire en aurait admiré les *tretz*

(1) M. Friedländer prétend que la *Mort de la Vierge* est particulièrement bien conservée, que les tons bleus ne sont pas falsifiés(?) Il ajoute que par la profondeur de l'émotion, la variété des gestes, la maîtrise du dessin, l'intelligence de la structure du corps, la beauté de l'effet dramatique, cette œuvre est au premier rang des productions de l'art néerlandais. Il y a, pensons-nous, quelque exagération dans ces éloges. L'œuvre a été mal restaurée en 1865 par un certain Callewaert. Une autre *Mort de Marie* attribuée à van der Goes est dans la collection Rudolf à Prague. Cf. J. Weale. *Burlington Magazine* t. I. 326.

(2) C'est M. A.-J. Wauters qui a restitué ce portrait à van der Goes. Avec le concours de M. Barbeau, archiviste-paléographe de la maison de Croy au Rœulx, M. Pol de Mont a établi que le personnage représenté était Philippe de Croy, M. de Mont ne se rallie pas à l'opinion de M. A.-J. Wauters quant à l'attribution du portrait à Hugo van der Goes. Cf. *Les Chefs-d'œuvre anciens à l'Exposition de la Toison d'or.* Van Oest, Bruxelles, 1908, pp. 17. 18, 19.



LXVIII. — HUGO VAN DER GOES (attribué à)
Portrait (v. p. 104)
(*Collection de M. Ch.-Léon Cardon, Bruxelles*).



LXIX. — HUGO VAN DER GOES (?)
Portrait de Philippe de Croy (v. p. 105)
(*Musée d'Anvers*).

netz — est d'une grande vérité individuelle avec sa lèvre inférieure menaçante, ses yeux verts légèrement bleuâtres, son nez allongé, son aristocratique maigreur. Philippe de Croy ressemble, comme nous l'avons déjà dit, au *Chevalier à la Flèche* du Musée de Bruxelles (Cf. p. 51) attribué à Roger van der Weyden ; comme l'archer bruxellois il a vu ses carnations jaunir terriblement sous l'application de successives couches de vernis. L'élégance et la force nerveuse de ce portrait ne sauraient d'ailleurs faire oublier la beauté des donateurs peints sur le Retable des Portinari, où le maître rivalisa avec Jean van Eyck et s'affirma comme un précurseur du portrait moderne.



Un véritable culte a, depuis quelque temps, entouré l'œuvre de van der Goes, du moins ce qui reste de cet œuvre. De nombreuses attributions, souvent très discutables, ont été le fruit de cet amour. Ce n'est point notre rôle d'analyser et de commenter les numéros douteux du catalogue de maître Hugues. Nous noterons, toutefois, que van der Goes se livra à l'art de la miniature. Mais nous n'avons aucune certitude à cet endroit et l'on ne peut rien déduire du fait que Catherine van der Goes, sœur ou parente du grand maître, épousa Alexandre Bening, célèbre miniaturiste brugeois (1). Nous mentionnerons ici, — ne pouvant la ranger sous une autre rubrique, — une œuvre qu'Alphonse Wauters donnait sans hésitation, et pour les plus étranges raisons, au peintre du Rouge-Cloître (Fig. LXX). C'est une *Adoration des bergers* du Musée de Bruxelles (2) exécutée vers 1490. L'auteur appartient à l'école gantoise et ses bergers sont frères de ceux du retable de Portinari. Mais la part la plus captivante de cette œuvre énigmatique est au revers des volets (Fig. LXXI) : d'un côté sainte Barbe vue de face, de l'autre, sainte Catherine, de profil, toutes deux délicieuses d'élégance, de charme, de féminité. En une formule très large et très souple, l'art de Jean van Eyck et celui du Maître de Flémalle se trouvent harmonisés dans ces figures qui, pour n'être que les créations d'un disciple, font rêver aux compagnes de l'adorable Abigaïl gantoise... On peut rapprocher de ce triptyque un tableau du Musée de Bruxelles qui met curieusement en page sur le même panneau la

(1) Van der Goes aurait notamment collaboré à l'illustration du Livre d'heures de Philippe de Clèves, seigneur de Ravenstein, conservé dans la bibliothèque d'Arenberg. Cf. Ed. Laloire, *Le Livre d'heures de Ph. de Clèves*. Imprimerie Verbeke, Bruxelles. Cf. aussi Sander Pierron *Art moderne*, 7 août 1905 et *Histoire de la Forêt de Soignes*. Bulens, Bruxelles, 1905, p. 460.

(2) N° 543 du catalogue A.-J. Wauters. Ce tableau aurait été peint à Imola, près de Ravenne, et donné par un pape à une corporation monastique. Cf. Alph. Wauters, *H. van der Goes*. Contrairement à ce que croit M. E. Jacobsen (*Gazette des Beaux-Arts*, 1906), cette œuvre n'a rien de commun avec le retable du Musée Poldi Pezzoli.

Nativité et la *Circoncision* (Fig. LXXII). Certaines traces d'archaïsme — les inscriptions notamment, — feraient croire que cette œuvre est du milieu du xve siècle et la disposition des architectures rapproche l'auteur de Roger van der Weyden. Mais les types dans la scène de la *Circoncision* correspondent à une époque plus récente, et nous voyons reparaître, parmi les simples assistants cette fois, le vieillard à la barbiche pointue, à la légère couronne de cheveux blancs, au profil tout en courbes qui, dans le triptyque de l'*Adoration*, tient le rôle de grand prêtre.

L'influence du peintre de Rouge-Cloître est manifeste aussi dans un grand nombre de tableaux d'Albert Bouts et surtout, comme nous le disions au chapitre précédent, dans une *Adoration des bergers* du Musée d'Anvers. En Italie, le Retable des Portinari fit une profonde impression sur Ghirlandajo et sur Lorenzo di Credi. En France, le Maître des Moulins subit l'ascendant de van der Goes au point que souvent l'œuvre du maître flamand a été enrichi des créations du maître français. Le chroniqueur Ofhuys nous transmettait une opinion sans doute indiscutée en écrivant qu'on ne trouvait en ce temps-là personne qui, dans l'art de la peinture, fût l'égal du frère convers Hugues et l'épitaphe du maître traduit une même admiration illimitée :

Pictor Hugo van der Goes humatus hic quiescit
Dolet ars, cum similem sibi modo nescit.

Attribuer uniquement à van der Goes la gloire d'avoir été une sorte de restaurateur de l'art, serait diminuer son génie. Certes, il a merveilleusement compris la leçon de ses grands prédécesseurs. Par son dessin précis, sa fidélité à la nature, son éloquente interprétation des formes, il réussit à arrêter pour un temps le relâchement des disciplines techniques ; eût-il eu ce seul mérite qu'il le faudrait tenir pour un grand artiste et l'admirer comme un grand exemple. Mais il fut mieux qu'un peintre savant ; il eut le don de vie au plus haut point ; l'humanité a parlé un langage plus *réel* dans son œuvre que chez les créateurs de notre art ; sa technique même innove au point de créer les plus précieux artifices de la peinture moderne, et certains de ses personnages — le saint Joseph du Retable de Florence, timide et solennel et si populairement divin, — annoncent dans la beauté plastique un idéal de noblesse et de sincérité auquel aspirera sans cesse l'instinct des plus grands maîtres. Et c'est pourquoi le bon van Mander pouvait confier le nom du pauvre dément de Rouge-Cloître « à l'épouse d'Hercule, à Hébé », — c'est-à-dire à l'Immortalité.







LXX. — ÉCOLE GANTOISE

Adoration des Bergers (v. p. 105)

(*Musée de Bruxelles*).





LXXI. — ÉCOLE GANTOISE

Sainte Barbe

Adoration des Bergers, revers (v. p. 105)

(*Musée de Bruxelles*).

Sainte Catherine

XII

Joost van Wassenhove (Justus de Gand)

On ne sait rien des débuts de sa carrière. Reçu franc-maître à Anvers en 1460, puis à Gand le 6 octobre 1464, il partit pour l'Italie en 1474. Le florentin Vespasiano da Bisticci raconte que le célèbre duc d'Urbin, Frédéric de Montefeltre, fit venir de Flandre des tapis et un peintre, — et il ajoute que Frédéric manda le maître flamand parce qu'il ne trouvait en Italie aucun peintre se servant bien de la peinture à l'huile. Ce maître, que da Bisticci ne désigne point par son nom, est sans aucun doute Justus de Gand. On conserve dans la Galerie d'Urbin une *Cène* de dimensions considérables que maître Justus exécuta pour la corporation des frères du Corpus Christi, de l'église de Sainte-Agathe. L'œuvre a été fort retouchée et nous ne pouvons plus guère l'apprécier qu'au point de vue de l'ordonnance. La composition a pour décor un chœur d'église qui fait penser à Jean van Eyck, mais le groupement qui montre le Christ allant d'apôtre en apôtre pour tendre l'hostie, est d'une singulière hardiesse, et le peintre obtient un effet remarquable en opposant aux assistants qui ont reçu la nourriture divine et sont plongés dans une profonde méditation, ceux qui attendent encore la chair du Seigneur... Les types font penser à Hugo van der Goes et à Thierry Bouts, — et le groupe curieux formé par Frédéric de Montefeltre et les envoyés turcs à la cour urbinate, sont d'un portraitiste de la grande lignée eyckienne.

On a restitué à Justus de Gand une série de portraits représentant des philo-

sophes et des écrivains que l'on attribuait jadis à Melozzo da Forli (Louvre et collection Barberini à Rome) (1). Nous sommes également convaincu que les tableaux du Trivium et du Quadrivium, donnés faussement à Melozzo (la *Dialectique* et l'*Astronomie* à Berlin; la *Musique* et la *Rhétorique* à Londres), sont de la main de Justus. Il faut même y voir l'œuvre maîtresse du peintre flamand, précisant avec soin les formes, revêtant ses figures allégoriques de superbes costumes italiens, unissant à la facture patiente de nos primitifs flamands du xve siècle, on ne sait quelle bravoure qui annonce nos italianisants du xvie.

De ce maître à qui les artistes italiens du xviie siècle rendaient encore hommage, nulle œuvre certaine n'est conservée en Belgique. On lui attribue une *Bénédiction* (fig. LXXIII) du Musée d'Anvers. Un pape qui serait Paul II (élu en 1464 et mort en 1471) tourne le dos à un autel surmonté d'un retable à compartiments et nous présente l'ostensoir avec la sainte hostie, tandis que deux anges thuriféraires au premier plan balancent de beaux encensoirs gothiques. L'attribution à Justus de Gand ne nous choque point et cette œuvre atteste un désir de simplifier les formes et d'adoucir les teintes où l'on peut voir des traces italiennes.

Les succès de Justus de Gand à la cour de Frédéric de Montefeltre sont un signe éclatant de cette admiration que l'Italie princière et artistique du xve siècle ne cessa de témoigner à nos artistes; mais d'autre part, les œuvres de Justus laissent apparaître les premières avec netteté, cet amour de l'Italie qui bientôt allait posséder tous les artistes des Flandres.

(1) On attribue encore à Melozzo da Forli, dans la galerie Barberini, le portrait de Frédéric de Montefeltre et de son fils Guidobald qui nous semble bien de la même main que les figures de saint Grégoire, saint Ambroise, Moïse et Salomon que l'on consent à attribuer à Justus.




LXXII. — HUGO VAN DER GOES (ÉCOLE DE)
La Nativité (v. p. 106)
(*Musée de Bruxelles*).



LXXIII. — JUSTE DE GAND (?)
Bénédiction (v. p. 108)
(*Musée d'Anvers*).

XIII

Le Maître de la Légende de sainte Lucie

L'église de Saint-Jacques à Bruges possède un tableau en longueur représentant les scènes du martyre de sainte Lucie (Fig. LXXIV). L'œuvre se divise en trois parties ; à droite, la sainte parlant avec sa mère et faisant entrer chez elle un groupe de pauvres ; au centre, sainte Lucie comparaissant devant le consul Paschasius ; à gauche la sainte traînée par les bœufs. Au-dessus de la partie centrale on lit : « Dit · was · ghedaen · int · jaer · M · CCCC · ende · LXXX · » « Ceci fut exécuté en l'année 1480. » — Dans le fond de la scène de gauche, on aperçoit Bruges, dominée par les tours de Saint-Sauveur et de Notre-Dame (1). Le tableau, malheureusement fendu dans le sens horizontal, se rattache à la fois à l'atelier de Bouts et à celui de van der Goes. Les gueux qui viennent demander l'aumône ont cette réalité populaire introduite dans l'art par les bergers du Retable de Portinari. La scène de la comparution fait penser plutôt à Bouts. Mais le coloris, harmonisé par des teintes assez sombres, la dureté des types masculins, l'insuffisante intelligence des formes corporelles contrastant avec l'exécution précise des plantes, des étoffes et des architectures, constituent les caractères déterminés d'un maître de second ordre appartenant au dernier quart du XV[e] siècle. Enfin il faut noter particulièrement la présence des tours de Bruges.

On voit de même apparaître deux tours brugeoises dans un tableau du Musée

(1) Cf. la description que James Weale donne de cette œuvre dans son *Guide de Bruges*, pp. 146 et 147.

civique de Pise que j'ai signalé depuis longtemps et que M. Jacobsen a dû regarder assez superficiellement pour y voir des réminiscences du pseudo-Bies (1). C'est un retable en forme de triptyque dédié à sainte Catherine : nous en reproduisons la partie centrale (Fig. LXXV). Le panneau de droite représente le *Mariage de la sainte* ; celui de gauche la *Sainte parmi les docteurs*. Au centre sainte Catherine debout tient d'une main son missel, de l'autre l'épée, et foule aux pieds le tyran armé d'un sceptre ou d'une masse. Ces trois compartiments, de grande dimension, sont surmontés de tympans qui montrent : celui du centre *Jésus bénissant la sainte*, celui de gauche : l'*Ange de l'Annonciation* ; celui de droite : la *Vierge*. Au bas du triptyque est une prédelle avec sept scènes de la vie de sainte Catherine. Le panneau central est une peinture remarquable : le tyran, sous les pieds de la sainte, fait penser à certains types de la *Légende de sainte Lucie* ; les brocarts de sainte Catherine rappellent par l'exécution ceux du consul Paschasius ; les fleurettes et les architectures du tableau de Pise sont d'une exécution minutieuse comme celles du tableau de Saint-Jacques ; enfin les vigoureuses oppositions de coloris et la reproduction de deux tours de Bruges — cette fois c'est le clocher de Notre-Dame et le Beffroi qui ont tenté l'artiste, — complètent la plausibilité d'une assimilation des deux retables (2). Indépendamment de son mérite artistique, le tableau de Pise constitue un document précieux sur l'architecture du XVe siècle à Bruges, et nous apprend quelle était, à cette époque, la physionomie du Beffroi. Nous voyons qu'au-dessus de la petite galerie ajourée, flanquée de quatre tourelles en poivrière, s'élève une partie hexagonale percée de fenêtres cintrées et couronnées par un toit aigu. On distingue dans la ville de nombreux pignons à redent, des tourelles pointues et légères, de formes variées. Dans le fond s'étend une campagne riante, coupée de bosquets, mamelonnée de légères collines, dont l'une est garnie d'un château et d'une église.

Avant qu'on eût remarqué les tours brugeoises dans le tableau de Pise, la critique avait rattaché cette œuvre à un groupe de peintures attribuées à un artiste espagnol assez mystérieux, Bartholomé Vermeio. Né à Cordoue, ce peintre apparaît en 1494 comme

(1) E. Jacobsen, *Le Musée de Pise*, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XVIII, p. 96. M. Jacobsen n'avait point remarqué la présence des tours de Bruges.

(2) Au compartiment central correspondent trois scènes de la prédelle, exécutées avec grand soin : la *Sainte en prison*, le *Supplice de la roue*, la *Décapitation*. Les volets sont conçus et exécutés par le même maître, mais celui de droite (la *Sainte parmi les docteurs*) est resté à l'état de préparation, tandis que celui de gauche a été achevé très grossièrement. L'ancien catalogue (*Catalogo dei quadri*, 1830) attribuait l'œuvre à Lucas de Leyde ; cette attribution est répétée par Grassi (*Descrizione storico-artistica di Pisa*, 1838). M. A. Bellini-Pietri, rédacteur du nouveau catalogue du Musée civique de Pise (1906) met un point d'interrogation à côté du nom de l'artiste néerlandais. M. Bellini a bien voulu nous informer que le retable provenait du monastère Saint-Dominique de Pise, le plus ancien de la ville. On ne possède pas d'autres renseignements sur ce curieux triptyque.



LXXV. — LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE LUCIE

Sainte Catherine (v. p. 110)

Partie centrale d'un triptyque

(*Musée civique de Pise*).



LXXVI. — LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE LUCIE

Scènes de Légende (v. p. 111)

(Chapelle du Saint-Sang, Bruges.)

dessinateur à la cathédrale de Barcelone. Dans la maison du Chapitre il existe une *Pietà* peinte par lui en 1490; dans une autre église, près de Barcelone, est une *Véronique* de sa main et on lui donne aussi un *Saint Michel* de la collection de sir Julius Wernher et une *Sainte Engracia* de la collection de M[rs] Gardiner, à Boston. Sous la *Pietà* de Barcelone, on lit : « *Opus Bartholomei Vermeio Barcinonensis archidiaconi absolutum XXIII aprilis anno salutis christianae M. CCCC LXXXX.* »; et sous le *Saint Michel* on découvre une signature qui a longtemps intrigué : « *Bartholomeus rubeus* » et qui est évidemment la forme latinisée de *Vermeyo* ou *Bermeyo* (rouge) (1).

Nous pensons que le tableau de Pise, comme celui de Saint-Jacques, à Bruges, n'est point une création du peintre catalan, bien que la *sainte Catherine* évoque Bartholomé par la facture. Il ne serait évidemment pas impossible que Vermejo fût venu étudier à Bruges et qu'il eût fixé dans l'un de ses tableaux le souvenir de ce séjour dans la grande cité flamande (2). Mais nous pensons que c'est en Belgique même qu'il faut chercher d'autres œuvres du peintre de *Sainte-Lucie* et de *Sainte-Catherine*. Nous croyons pouvoir en signaler une dans la chapelle du Saint-Sang. Il s'agit d'un panneau représentant deux scènes d'une légende inconnue (Fig. LXXVI). Empruntons à M. Weale la description qu'il en donne dans son *Guide de Bruges* (p. 167) : « A l'intérieur d'une ville fortifiée, on voit, à gauche, un souverain entouré de quatre personnages qui semblent appartenir à la cour; il reçoit une lettre que lui présente un homme richement vêtu, mettant un genou à terre. A droite, à l'entrée d'un édicule qui paraît être un oratoire, on voit une princesse suivie de trois dames d'honneur, dont l'une porte un coffret précieux; elle est sur le point de franchir le seuil du portail de l'édicule, mais se retourne pour répondre à un personnage barbu qui est le même que celui qui reçoit la lettre dans la scène précédente. » Les jeunes femmes font immédiatement penser à la sainte Catherine de Pise et les figures d'hommes laissent apparaître l'influence de Bouts dans la mesure où elle pénètre l'auteur de la *Légende de sainte Lucie*. Au Musée de Bruges est un panneau représentant des scènes de la *Vie de saint Georges* qui a de nombreux points de ressemblance avec les tableaux du Saint-Sang et de Saint-Jacques. Un triptyque du Musée de Gand retraçant la *Légende de sainte Anne* (n° 52) semble sortir du même atelier; mais

(1) Pour la question Bart. Vermeyo cf. : CLAUDE PHILLIPS, *Daily Telegraph*, 13 décembre 1904; RAYMOND CASELLAS, *Veu de Catalunya*, août 1905; HERBERT COOK, *Identification of an early spanish Master*, *Burlington Magazine*, novembre 1905; WALTER DOWDESWELL, *Another painting by Bartholomé Vermeyo*, *Burlington Magazine*, 1906; FIERENS-GEVAERT, *La Sainte Catherine de Pise*. *Chronique des arts*, 13 janvier 1906; F. DE MÉLY, *Bartholomeus Rubeus et Bartholomé Vermeyo*. *Revue de l'Art ancien et moderne*, avril 1907.

(2) Cf. l'excellent article de F. de Mély cité plus haut.

depuis il a malheureusement séjourné dans l'atelier d'un restaurateur impudent...

On signale encore du même maître des scènes de la *Vie de sainte Dymphne* (à Tongerloo), qui, pour certains, sont supérieures comme exécution aux scènes de la *Vie de sainte Lucie*. M. Ch.-L. Cardon possède un diptyque avec revers qui appartient également au même groupe (Fig. LXXVII). Les caractères des œuvres de Bouts et de van der Goes s'y combinent. La *Légende de l'Empereur Othon* revient immédiatement à la mémoire en présence de ce diptyque, comme aussi l'épisode de la comparution dans la *Légende de sainte Lucie*.

Pour nous résumer, nous pensons que le maître de la *Légende de sainte Lucie* a débuté à Bruges vers 1475 et que le panneau du Saint-Sang pourrait être de cette époque. Le tableau de Saint-Jacques peint en 1480 marque un grand progrès, et le tableau de Pise, en sa partie achevée, est une œuvre magistrale. Si ces rapprochements ne sont point arbitraires, il est à remarquer que cet artiste manifeste une prédilection pour les scènes de l'hagiographie féminine. Le nom de Goswijn van der Weyden a été avancé pour les scènes de la *Vie de sainte Dymphne*. L'avenir nous dira si le Maître de la Légende de sainte Lucie doit être identifié avec le petit-fils de l'illustre pourtraiteur de Bruxelles.



LXXIV. — LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE LUCIE

Trois scènes de la Légende de sainte Lucie (v. p. 109)

(Eglise Saint-Jacques, Bruges.)



LXXVII. — LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE LUCIE

Légende de sainte Lucie (v. p. 112)

(Collection de M. Ch.-Léon Cardon, Bruxelles.)

XIV

Simon Marmion

Simon Marmion naquit à Amiens ou à Valenciennes vers l'année 1425. Il était fils de Jean Marmion, peintre à Amiens, lequel eut encore un autre fils peintre : Guillaume ou Mille, admis à la franchise des peintres à Tournai en 1469. De 1449 à 1454 Simon (à cause de sa jeunesse sans doute son nom apparaît sous la forme du diminutif *Simonnet*) exécute des besognes de polychromie et de dorure pour Amiens et en 1454, toujours installé à Amiens, il termine un Christ destiné à l'Hôtel de ville. La même année, nous le rencontrons à Lille « parmi les trente-quatre peintres mandés sur l'ordre du duc de Bourgogne, de Bruges, d'Audenarde, d'Ypres, de Tournai et d'Arras, pour la préparation des « entremets » ou intermèdes à représentations variées du *Banquet du Vœu du Faisan*, décrit dans les *Mémoires* d'Olivier de la Marche, comme « chose très solennelle et qui vaut le ramentevoir » (1). Simon travaillait à Lille à raison de douze sous par jour. En 1455 il terminait pour l'abbaye de Saint-Omer un retable qui représentait en douze panneaux la légende de saint Bertin, patron de l'abbaye. Ce fut, semble-t-il, l'œuvre capitale de sa carrière. Il la termina en 1459. En 1460 il est à Valenciennes où il exécute pour la chapelle de la nouvelle gilde des Peintres, à l'église de Notre-Dame-la-Grande, un retable dont un vieux manuscrit dit : « La table d'autel de la chapelle Saint-Luc est de cest excellent ouvrier Marmion, digne de très

(1) Cf. L. de Fourcaud. *Simon Marmion d'Amiens et la vie de Saint-Bertin*. *Revue de l'art ancien et moderne* nov. et déc. 1907.

grande admiration, singulier en la draperie, relèvement de plate peinture, que l'on jurerait que c'est une pierre blanche, qui n'y prendrait garde de bien près et surtout en la table d'autel la chandelle qui semble vrayement ardre (1). » Nous trouvons le maître installé à Valenciennes jusqu'à sa mort.

En avril 1476, on lui paya les enluminures d'un livre d'heures qu'il avait commencé pour Philippe le Bon et achevé pour Charles le Téméraire en 1470 (2). En 1468 il figure avec son frère Guillaume dans la liste des maîtres de la Gilde de Tournai. Il ne faudrait pas en conclure, comme le fait fort bien observer Pinchart, que notre artiste alla habiter cette ville même temporairement, mais il avait acquis par cette inscription le droit d'y recevoir des commandes et d'y envoyer ensuite ses travaux (3). On suppose qu'il fournissait des cartons aux tapissiers de la ville. Simon Marmion peignit encore une *Image de saint Luc* pour l'autel de la gilde des peintres de Valenciennes, les portraits de Charles-le-Téméraire et d'Isabelle de Bourbon en 1473, plusieurs tableaux pour l'abbaye de Saint-Jean, un retable pour l'autel de Notre-Dame-de-Pitié aux Dominicains, et une *Vierge* qui, au XVII[e] siècle, fut léguée à l'hôpital de Louvain. Il ne reste rien de tous ces travaux. Le maître mourut le 24 décembre 1489. Sa fille — et non sa sœur comme on l'a cru jusqu'à présent, — fut une célèbre miniaturiste (la *Marmionne* de Jean-Lemaire) et sa veuve, qui appartenait à l'une des plus riches familles de Valenciennes : les Quaroube, épousa en secondes noces le peintre Jean Prévost. Simon Marmion fut inhumé dans la chapelle de Notre-Dame-la-Grande et l'on inscrivit sur sa tombe une épitaphe ampoulée d'où nous détachons ces vers :

« Par art fabrile ay atteinct le possible
Autant ou plus que nulz des plus expers,
Tant vivement que nul bruict je n'y pers... » (4)

Doreur et polychromeur, peintre de retables, de cartons de tapisseries, miniaturiste de premier ordre, au point que Jean Lemaire le qualifie de « prince d'enluminure », Simon Marmion n'est pour ainsi dire plus qu'un nom. « Nulle part il

(1) Cité par WURZBACH.
(2) On croit reconnaître ce livre d'heures dans un bréviaire conservé à la bibliothèque de La Haye.
(3) Cf. HÉNAULT, MAURICE. *Les Marmion.* (*Jeban, Simon, Mille et Collinet*). Paris, Ernest Leroux, 1907.
(4) Voici la traduction. Cf. DE FOURCAUD art. cité.

Par mon talent d'artiste j'ai tout exprimé le mieux possible,
Autant et plus qu'aucun des plus habiles
Avec tant de vie que j'en fais comme percevoir le bruit.



LXXVIII. — SIMON MARMION

Prédication d'un évêque (v. p. 115)

(*Musée de Bruxelles*).



LXXIX. — SIMON MARMION

Prédication de saint François (v. p. 115)

(*Collection van de Walle, Bruges*).

n'existe une œuvre authentique du maître amiénois » (1). On croit avoir retrouvé les volets de son retable de Saint-Omer (musée de Berlin et National Gallery). C'est, comme on l'a bien dit, l'œuvre d'un maître d'éducation française, voisin de Thierry Bouts, antérieur en épanouissement à Memlinc (2), lequel pourrait avoir subi l'influence de son style dérivé des miniaturistes et tout imprégné de la tradition des grands enlumineurs du XV[e] siècle.

La Belgique conserve deux œuvres qui semblent de la main de Simonnet : la *Prédication d'un évêque* (3) au Musée de Bruxelles (fig. LXXVIII) et son pendant : la *Prédication de saint François* (fig. LXXIX) de la collection Van de Walle de Bruges. Le petit tableau de Bruxelles n'est qu'un fragment ; c'est une peinture délicate et chatoyante dont les qualités de facture sont même supérieures à celles des parties retrouvées du retable de Saint-Omer. Par le caractère et la disposition de leurs nombreuses figures d'ecclésiastiques, les panneaux de Bruxelles et de Bruges s'apparentent aux différentes scènes monacales de la *Vie de saint Bertin*.

(1) Cf. Maurice Hénault, op. cit.

(2) Cf. de Fourcaud. M. Hénault, dans sa remarquable monographie des Marmion, conteste que le retable de St-Bertin soit une œuvre de Simon.

(3) Cf. cat. A.-J. Wauters, n° 546.

XV

Hans Memlinc

Le puissant effort de Hugo van der Goes pour restaurer les vertus classiques de l'école ne ramena point l'inspiration flamande à sa source. L'art renouvelle constamment ses aspects et si nulle force n'y meurt tout entière, nulle création ne saurait s'y reproduire avec identité. Préludant aux pratiques du clair-obscur moderne dans son triptyque des Portinari, décrivant la rencontre de David et Abigaïl avec la subtilité d'un chroniqueur-poète, évoquant le Paradis dans un panneau minuscule, van der Goes apporte tous les éléments d'une beauté nouvelle. D'autre part, les ateliers les plus septentrionaux de la peinture néerlandaise du XVe siècle, où s'ébauchent les formes futures de l'art hollandais, contribuent à précipiter l'évolution et quand Albert van Ouwater montre un cortège de pèlerins dans son Retable romain de l'église de Harlem, ou nous fait voir l'*Arrestation de Jésus* dans un paysage crépusculaire éclairé de torches (1), il suit les voies où s'était engagé le peintre de Rouge-Cloître. Serait-il interdit d'admettre en outre que les intentions psychologiques et les tendances à la simplification, qui font de Justus de Gand le précurseur de nos italianisants du XVIe siècle, ont été remarquées par les peintres purement autochtones ? Et sans doute le génie des grands miniaturistes du XVe siècle, — Simon Marmion en tête, — n'entrava point l'avènement d'une beauté inédite.

(1) Pinacothèque de Munich. Cette *Arrestation de Jésus* était attribuée à Thierry Bouts jusqu'en ces derniers temps.

Ainsi toutes les forces vivantes de l'art flamand, qu'elles s'exprimassent dans le sens traditionnel ou qu'elles révélassent une première infiltration étrangère, concouraient à l'éclosion d'un style nouveau.

Hans Memlinc est le grand interprète des visions nouvelles ; il résume les phases contradictoires de l'évolution ; de plus il ressuscite le génie de ses grands prédécesseurs avec le plus séduisant éclectisme. Le peintre de la *Châsse de sainte Ursule* porte le poids de tout notre XVe siècle et la douceur inexprimable de ses œuvres en paraît plus miraculeuse. La grâce de Memlinc a plus de fervents que la mâle splendeur de Jean van Eyck. Nous avons essayé jadis de nous insurger contre cette préférence (1) ; qu'on nous le pardonne. Les admirations quand il s'agit d'un Memlinc ne sauraient être excessives et nous craindrions bien plutôt aujourd'hui que cette popularité ne subît quelque arrêt, comme il est advenu par exemple à la gloire plus illustre encore de cet autre éclectique : le divin Raphaël.

* * *

La vie de Memlinc tenait dans une légende que des recherches récentes ont réduite à néant. La carrière du maître n'en reste pas moins voilée d'obscurités. Ce que nous savons de sa production est si plein d'incertitudes, de particularités inexplicables, que l'auteur du *Niederländisches Künstler Lexikon* (et l'on ne saurait ranger M. von Wurzbach parmi les critiques impressionnistes) a divisé les créations attribuées à Memlinc en quatre groupes qui, suivant lui, portent les caractères de quatre maîtres différents !... Dans l'état actuel de la question et bien que le sujet nous retienne depuis quelque temps, nous ne pourrons guère nous-même proposer de conclusions personnelles et surtout nous nous garderons des hypothèses nouvelles.

Au temps de Van Mander le nom de Memlinc ne survivait déjà plus que dans quelques mémoires. Le chroniqueur du *Schilderboek* dit qu'il florissait à Bruges avant Pourbus et il ne signale de Memlinc qu'une seule œuvre, la Châsse ou fierte de l'Hôpital Saint-Jean, « ornée de figures assez petites, mais faites avec tant d'art que plusieurs fois on a offert en échange une châsse en argent pur » (2). Au XVIIe siècle on racontait que Memlinc avait peint la châsse de l'Hôpital en reconnaissance des services que lui avaient rendus les frères de saint Jean. Recueillie par le chanoine de Damhoudere, cette tradition n'impliquait point l'entrée de l'artiste comme malade au fameux

(1) *L'Exposition des Primitifs Flamands à Bruges. Revue de l'Art ancien et moderne.* 1902.

(2) *Livre des Peintres. Ch. IV. De quelques peintres anciens et modernes.*

hôpital (1). C'est en 1753 que le chroniqueur Descamps (2) imagina la légende qui contribua fortement à populariser le maître. Descamps fait naître « Jean Hemmelinck » à Damme, suppose qu'il vécut au temps des van Eyck, raconte « qu'il s'enrôla par libertinage comme simple soldat » et que « se voyant réduit à la dernière misère dans l'hôpital Saint-Jean de Bruges,... il ouvrit les yeux sur le dérangement de sa conduite ».

Il ne restait plus qu'à orner la légende. En 1843 Viardot montre l'artiste amoureux de la sœur hospitalière qui le soigne! On va jusqu'à découvrir dans les œuvres du maître des détails inspirés par « les scènes de l'hôpital telles qu'il avait pu les contempler (3) ». Enfin Michiels se charge de donner une forme définitive à ces divers éléments (4). Et quel joli roman il compose! Memlinc revient à Bruges après la bataille de Nancy, pâle, défait, le vêtement déchiré; il tombe évanoui après avoir sonné à la clochette du monastère de Saint-Jean, est recueilli par les frères, lutte tant qu'il peut contre la douleur, revient lentement à la santé et « au retour des mois embaumés » redemande son pinceau tandis que le printemps chasse « les troupeaux de nuages qui blanchissaient les plaines du firmament. »

Memlinc n'est pas né à Damme; il ne fut point soldat et n'eut pas besoin de demander aux frères de l'hôpital « un gîte, du repos, du pain et des soins ». Les recherches de MM. Carton, Weale, Gilliodts van Severen dans les archives de Bruges, celles de M. Dussart à Saint-Omer ont détruit la fable que Hédouin (1847), Crowe et Cavalcaselle (1857) et Waagen avaient mise en doute, et que Fromentin regrette.

*
* *

Memlinc doit être né à quelques lieues de Mayence, au village de *Mömling* ou *Mümling*, que les documents anciens appellent *Memelingen*. Des extraits du journal de Rombaud de Doppere, secrétaire-greffier de l'église collégiale de Saint-Donatien à Bruges, allant de 1491 à 1498, contenaient cette note : « *Die XI Augusti* (1494) *Brugis, obiit magister Johannes Memmelinc, quem praedicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani. Oriundus erat Maguntiaco, sepultus Brugis ad Aegidii.* » (5). — « *Le 11 août* (1494) *est mort à Bruges maître Johannes Mem-*

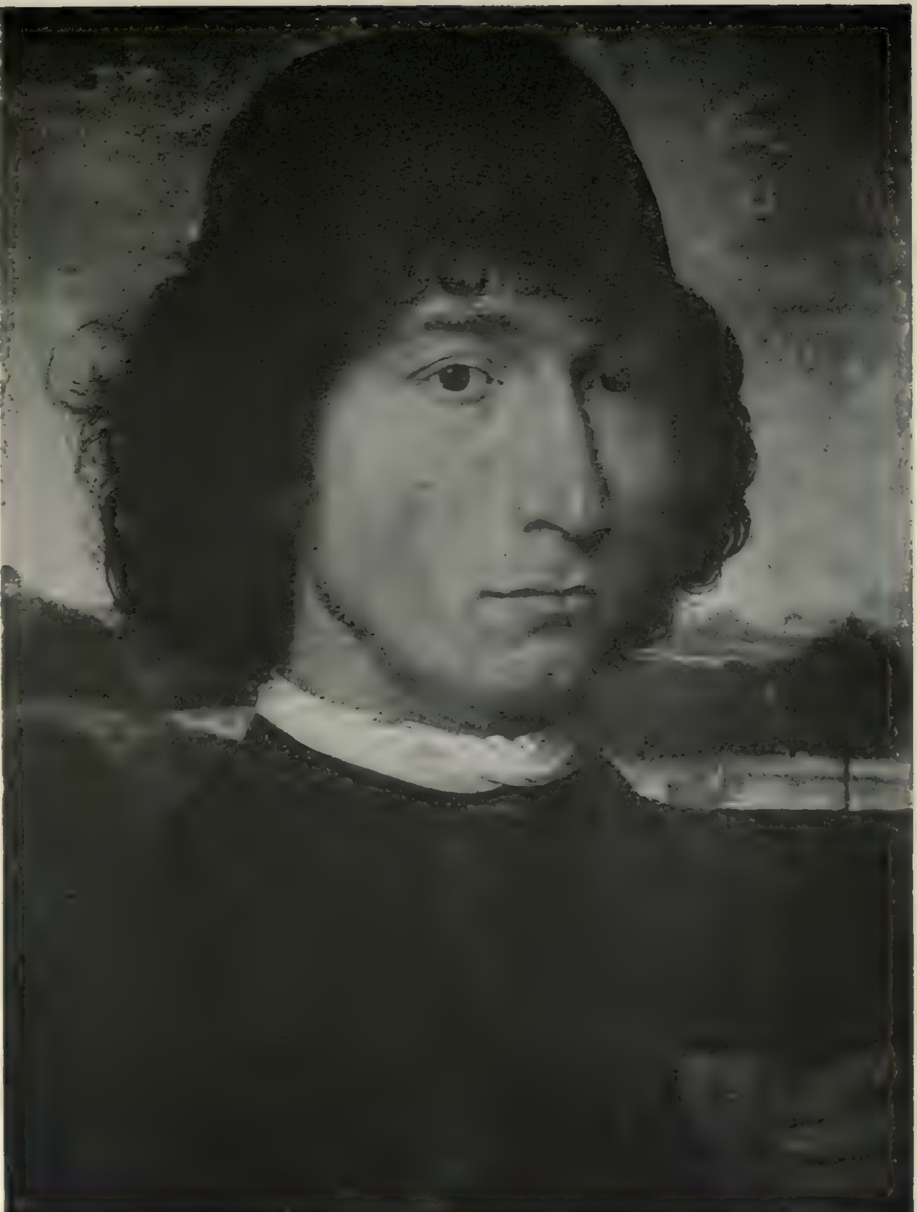
(1) Cf. WEALE. *Hans Memlinc*. Biographie. Bruges, De Plancke. p. 2, note.
(2) *Vie des Peintres flamands*. T. 1. p. 12.
(3) Notice sur les tableaux du Musée de l'Hôpital, 4e éd. 1854.
(4) Cf. notamment ses *Peintres Brugeois*. Bruxelles, 1854.
(5) Cf. WURZBACH.

melinc, que l'on tenait à cette époque pour le plus habile et le meilleur peintre de toute la chrétienté. Il était originaire de Mayence et fut inhumé à Bruges dans l'église de Saint-Gilles. »

Ce texte, écrit par un contemporain, vient confirmer le renseignement fourni au XVI[e] siècle par van Vaernewyck, le chroniqueur gantois, qui désigne le peintre de sainte Ursule sous le nom de « Hans l'Allemand ». Il s'en faut pourtant que la note de Rombaud de Doppere ait fait régner l'unité dans les convictions des érudits. Pour M. Kaemmerer, l'illustre peintre de la *Châsse de sainte Ursule* devient le *Bauernsohn aus Mümling* (1); pour M. Kuhn, l'artiste est membre d'une famille bourgeoise et serait né vers 1424 (2). Le savant à qui l'on doit la majeure partie de nos connaissances positives sur Memlinc, et qui émit lui-même en 1865 la supposition que le maître avait pu tirer son origine du village de *Mömling*, sur la rivière du même nom entre Aschaffenbourg et Erbach, M. James Weale penche aujourd'hui pour l'origine hollandaise du maître qui serait issu d'une famille de Medemblick ou Memelic, ville de la Hollande septentrionale située au nord-est d'Alkmaar (3). Deux critiques (4) ayant allégué que le nom de la ville de Medemblick ne s'était jamais écrit sans un *d*, M. James Weale a répliqué par des documents puisés aux archives de Louvain et de Bruges où il est question de *Memmelingen, Memelynck, Memelinc in Hollandt.* Sur ce point le célèbre archéologue triomphait. L'extrait du journal de Rombaud de Doppere n'en conservait pas moins toute sa valeur; il constitue à nos yeux le fait décisif.

L'origine allemande du maître n'entraîne point l'obligation de terminer le nom de l'artiste par un *g* comme le décrètent certains critiques. Il convient ici d'écouter M. Weale qui assure que dans les textes contemporains découverts ou examinés par lui, le nom du maître se termine trente-deux fois par *inc,* quinze fois par *ync,* une fois par *yncghe,* une fois par *ynghe* et jamais par la terminaison *ing*. Ces constatations sont non moins péremptoires que les notes de Rombaud de Doppere et tranchent la question en faveur du *c*. Jadis c'était au sujet de la première lettre de ce nom illustre que l'on discutait âprement. Sanderus et Descamps, les premiers, commencèrent le nom par un *H*, — et les critiques allemands de rattacher aussitôt le maître aux familles Hemling de Brême et de Constance. Harzen s'écriait : « Si nous adoptons le nom de Memling, le peintre Hemling est perdu pour l'Allemagne ! » Or la

(1) Kaemmerer, *Memling*. coll. Knackfuss. 1899.
(2) *Historisch-politische Blätter*. Munich, 1906.
(3) *Hans Memlinc*. Biographie.
(4) Œtker et Bock. *Cf.* de ce dernier les savantes *Memling Studien*. Dusseldorf, 1900.



LXXX. — HANS MEMLINC

Portrait du ciseleur Nicolas di Forzore Spinelli (p. 123)

(*Musée d'Anvers*).



LXXXI. — HANS MEMLINC

Portrait de Maria Moreel (?) (p. 132)

(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).

première lettre est bien *M* et pourtant le maître, selon toute vraisemblance, est né en Allemagne ! On a fait seulement remarquer que son nom est une déformation de celui de son village natal, comme le nom de bien des maîtres néerlandais, des van Eyck aux Cranach. Pourquoi dès lors n'adopterions-nous pas l'orthographe usitée de son temps, — non celle des inscriptions tracées sur les cadres de ses œuvres et qui ne sont ni anciennes, ni authentiques — mais la forme familière à ses contemporains : *Memlinc*, qui reflète dans ce nom de Germanie l'accent de la West-Flandre, l'accent de Bruges devenu pour le maître l'accent même de son génie ?

*
* *

La date de la naissance de l'artiste est inconnue et les archives de Memelingen ne sauraient la révéler, les registres antérieurs à 1539 étant anéantis. Hans Memlinc naquit vraisemblablement vers 1430. Il est probable qu'après avoir reçu quelques rudiments dans son milieu natal, il se fixa tout d'abord à Cologne où le grand Stephan Lochner atteignait le sommet de sa carrière. Que Memlinc ait connu Cologne, on ne saurait le discuter ; la fidélité avec laquelle les monuments de la grande ville rhénane sont évoqués dans la *Châsse de sainte Ursule* nous est une preuve de la longueur de son séjour dans la cité. Mais qu'il y ait fait son apprentissage, et dans l'atelier de Stephan Lochner, c'est ce qui ne peut se soutenir que par des arguments esthétiques : l'affinité du sentiment de Memlinc avec le tendre génie du grand colonais, les réminiscences du *Jugement Dernier* de Stephan Lochner dans le *Jugement Dernier* de Dantzig attribué à Memlinc... Rallions-nous à l'opinion aujourd'hui courante qui retient un certain temps le jeune Hans à Cologne, avant de le faire entrer dans un atelier des Pays-Bas.

Il est bien difficile aussi de ne pas admettre la tradition qui fait de Memlinc un élève de Roger van der Weyden. A trois reprises, Vasari dans ses *Vite* parle de Hans (il écrit *Hausse* et *Ausse*) disciple de Ruggieri. Guichardin voit également en Memlinc un disciple de Roger. Certaines œuvres d'ailleurs accusent la plus étroite parenté entre les deux maîtres. Il existe notamment un petit portrait d'homme à la National Gallery, daté de 1462, qui, d'après l'Anonyme de Morelli (1521), serait Roger van der Weyden par lui-même, mais que l'on est plutôt tenté aujourd'hui de considérer comme un portrait du grand peintre de Bruxelles par Memlinc. Dans son triptyque de l'*Adoration des Rois* de l'Hôpital de Bruges, Memlinc a interprété le triptyque de Munich, unanimement attribué à Roger et qui provient de Sainte-Colombe à

Cologne (1) où Hans le vit peut-être dans sa jeunesse. L'inventaire de Marguerite d'Autriche mentionne, avons-nous déjà dit, « *ung petit tableaul d'un Dieu de pityé* » de la main de Roger avec des *feulletz* (volets) de maître Hans (2) ce qui ne veut pas dire, mais laisserait croire, que Hans, élève de Roger, termina un triptyque commencé par son maître.

Il ne serait pas inadmissible que Memlinc eût travaillé dans l'atelier de van der Weyden dès avant 1450 pour collaborer aux grandes œuvres synoptiques du maître tournaisien. Le tout jeune Van Dyck ne fut-il pas associé aux grands travaux de Rubens? Ainsi s'expliqueraient les empreintes du génie de Memlinc relevées dans le polyptyque de Beaune. Et il y a tout lieu de croire que le jeune Hans connut une rapide notoriété. L'Anonyme de Morelli mentionne chez le cardinal Grimani un portrait de 1450, malheureusement perdu, représentant Isabelle, femme de Philippe le Bon, peint par *Zuan Memelin* (3).

Sortant de l'atelier de Roger, le jeune Hans pouvait être tenu pour un peintre bruxellois. Or, en 1454, apparaît dans les comptes de la cathédrale de Cambrai un certain « Hayne de Brouxelles, pointre, demourant à Valenchiennes » qui reçoit six écus pour peindre à l'huile douze images de Notre-Dame, (des répliques d'une Madone miraculeuse que Petrus Christus avait copiée trois fois la même année.) Ce même Hayne (diminutif de Hans) rentre en scène en 1459 pour peindre le cadre du tableau de saint Aubert à Cambrai commandé à Roger van der Weyden par l'abbé Jean Robert (4). Il ne s'agissait cette fois que d'un travail facile d'ouvrier décorateur. Mais Roger semble avoir pris à cœur les moindres détails concernant cette œuvre importante; sa femme et des ouvriers conduisirent le retable à Cambrai; sachant son élève Hans établi à Valenciennes, il lui aura tout naturellement demandé de décorer le cadre du tableau de saint Aubert. Et c'est sans doute à Valenciennes même que Memlinc subit le charme du prince des enlumineurs, Simon Marmion. Bien entendu, les séjours de Memlinc dans l'atelier de Roger van der Weyden et à Valenciennes aux époques que nous avons dites, ne sont point des faits acquis et au surplus les premières œuvres certaines de maître Hans décèlent moins l'influence de l'école de Roger ou de Simon Marmion que l'action d'un artiste de qui jusqu'à présent on ne songea guère à faire un éducateur du peintre de sainte Ursule : Thierry Bouts.

*
* *

(1) Cf. Weale. Biographie p. 5. — Cf. Notre chapitre V. *Roger van der Weyden Peintre de Bruxelles.*
(2) Ibid. Cf. pour les rapports de Roger et de Memlinc l'article *Memling* de M. A. J. Wauters dans la *Biographie nationale.*
(3) Cf. Wurzbach.
(4) Cf. notre ch. V.

A quelle date Memlinc vint-il s'installer à Bruges? Très probablement dans le courant de l'année 1468, l'année où l'on célébra les fameuses noces de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, — une des plus éblouissantes féeries de l'époque bourguignonne qui en vit tant. Nous y avons fait plusieurs allusions déjà. Le duc appela à Bruges cent trente-six peintres et vingt-neuf sculpteurs pour réaliser le cadre des réjouissances. Maîtres et « ouvriers » venaient de tous les coins des Pays-Bas et leur directeur et inspirateur fut, nous l'avons dit, Jacques Daret à qui des artistes notoires apportèrent leur concours. Les rues furent tendues de tapisseries et de drap d'or ; on éleva des hourdages sur lesquels on représenta, en tableaux vivants, des scènes de l'histoire sainte et de l'antiquité païenne se prêtant à des allusions de circonstance : *Adam recevant Eve de Dieu, Antoine et Cléopâtre* (1). En sollicitant notre imagination par le récit des vieilles chroniques il est possible de ressusciter les cortèges des métiers, magistrats, marchands, consuls étrangers, baillis, seigneurs, chevaliers de la Toison d'or, ménestrels, prêtres et religieux allant quérir les souverains et leur Cour au *Prinsenhof* et les conduisant à la Grand'Place de Bruges où le Grand Bâtard, Antoine de Bourgogne, tenait Pas d'Armes sous le nom de Chevalier de l'Arbre d'or. De telles pompes s'évoquent uniquement par le moyen d'un charmant artifice spirituel. Toute tentative de réalisation matérielle ne peut qu'apparaître imparfaite et carnavalesque (2).

Le nom de Memlinc n'est point prononcé à l'occasion des noces de 1468. Selon toute vraisemblance, le maître vint à Bruges alors que les travaux les plus importants de la décoration publique étaient distribués. Comme on ne voulait point lui offrir une besogne médiocre, il ne fut pas employé à la parure de la cité. On savait ses mérites dans l'entourage du Téméraire et le portrait du ciseleur ducal Nicolas di Forzore Spinelli (Musée d'Anvers, fig. LXXX) qui est précisément de 1468 le prouve. C'est la seule œuvre, avouons-le, qui témoigne des relations de Memlinc avec la cour ducale (3). Spinelli (à qui l'on doit les médailles de Laurent le Magnifique, de l'historien-poète Antonio Geraldini et d'Alphonse d'Este) tient en main

(1) Fétis. *Histoire du Théâtre en Belgique. Patria Belgica*, T. III, p. 791.

(2) Que les Brugeois m'excusent! La récente reconstitution « scientifique » du Pas de l'Arbre d'Or me parut un morne divertissement et je ne saurais dire combien me sembla triste et absurde le pauvre figurant en maillot jaune que du Pont des Espagnols, à l'instant d'un crépuscule admirable, je vis s'enfoncer en titubant dans l'ombre des ruelles. C'est par du bric-à-brac, hélas! que nous remplaçons les merveilles d'autrefois...

(3) Spinelli, né en 1430, fut au service de Charles le Téméraire comme graveur de sceaux et séjourna sans doute à Bruges en 1467-68. En 1474 il était à Florence ; en 1493 il quittait l'Italie pour se rendre à Lyon où il mourut en 1499, laissant deux fils, Domenico et Niccolo, qui continuèrent l'art paternel. Ce fut à Lyon que le baron Vivant Denon acheta ce portrait de Memlinc, longtemps attribué à Antonello de Messine et qui fut acquis par van Ertborn, lequel légua l'œuvre au Musée d'Anvers. On a tenté ces temps derniers de le restituer à Antonello, — mais sans preuves.

une monnaie avec l'effigie de Néron et l'inscription : *Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus Tribunicia potestati Imperator.* Dans le paysage on aperçoit deux cygnes et un cavalier rouge sur un cheval blanc. Les détails sont subordonnés à l'effet d'ensemble; le paysage manque de caractère individuel et l'on y voit naître la nature assez convenue par laquelle Memlinc remplacera presque toujours les sites réels. Mais la poésie de ce paysage s'harmonise avec l'expression du portrait. Memlinc n'a plus la rigueur, la dureté, les austères scrupules de l'ancien style. Son modèle par la pose et par le sentiment entre plus en contact avec le spectateur. Nous faisons un pas dans la voie de la beauté psychologique et subjective. C'est la gloire précisément de Memlinc d'avoir épanché les grâces de son âme dans plus d'une de ses œuvres sans avoir pour cela sacrifié les beautés techniques de la vieille école.

Le *Triptyque de sir John Donne,* connu également sous le nom de *Triptyque de Devonshire* parce qu'il fait partie de la galerie du duc de Devonshire (Chatsworth), serait contemporain du portrait de Spinelli (fig. LXXXII). L'œuvre est célèbre, sinon populaire, depuis l'exposition des Primitifs ; elle en fut l'un des rares joyaux. Dans la partie centrale où l'on voit la Vierge et l'Enfant, entre deux anges musiciens, les donateurs sir John of Kidwelly, sa femme Élisabeth Hastings of Kerkby et leur fille, sont présentés par sainte Catherine et sainte Barbe. Le volet de gauche nous introduit dans une chambre gothique où se tient saint Jean l'Évangéliste, le calice à la main ; sur l'autre est représenté saint Jean-Baptiste avec l'agneau. Derrière le précurseur apparaît, à moitié caché par une lourde colonne, un homme jeune encore, glabre, le chef couvert d'une de ces calottes de laine fort en usage à cette époque et qui font penser au fez turc. Dans ce spectateur la tradition veut reconnaître Memlinc en personne. On a la description d'un portrait du maître par lui-même, œuvre perdue et qu'un amateur vénitien vit en 1520 chez le cardinal Grimani ; mais le peintre avait soixante-cinq ans environ en exécutant cette dernière image et la description se contente de nous parler de sa figure imposante un peu trop forte et de ses cheveux roussâtres (1), vagues renseignements qui ne peuvent nous aider à reconnaître Memlinc dans le retable de sir John Donne.

On ne connait point la date exacte de l'exécution du triptyque de Devonshire. De nombreux partisans de la maison d'York s'étant rendus en Flandre aux noces de Marguerite d'York et de Charles le Téméraire, célébrées à Damme le 3 juillet 1468 et fêtées ensuite à Bruges, il est probable que sir John Donne fit la connaissance de

(1) Cf. KAEMMERER, p. 32. Il existe à la Galerie Albertine (Vienne) un dessin qui est considéré par certains comme représentant Memlinc. Ce portrait est gravé par J. Van Oost.



LXXXII. — HANS MEMLINC

Le Triptyque de sir John Donne of Kidwelly (pp. 124 et 125)

(*Galerie Devonshire, Chatsworth*).



LXXXIII. — HANS MEMLINC

Le Martyre de saint Sébastien (p. 126)

(*Musée de Bruxelles*).

Memlinc à ce moment. Tout porte à croire aussi que l'œuvre fut peinte à Bruges, — et non à Londres comme certains l'ont supposé. Sir John avait deux fils; l'aîné naquit en 1466. Si Memlinc avait vu ce bambin à Londres, il l'eût certainement fait figurer à genoux et mains jointes, derrière son père... Le maître s'appliqua de toute son âme à satisfaire son riche client d'outre-mer. L'unité de l'œuvre frappe tout d'abord les volets formant un tout organique avec la partie centrale. Les progrès de la perspective sont marquants et Memlinc ordonne ses figures en groupements plus harmonieux que Bouts; il associe en outre le paysage à la scène avec un goût discret, — ce qui ne veut pas dire que Memlinc, très complaisant aux formules pour ses sites de fond, soit un grand paysagiste. Il n'atteint pas sous ce rapport à la sincérité de Bouts. Ce dernier a dû l'attirer par le sentiment grave et individuel de ses figures ascétiques. Saint Jean l'Évangéliste, considéré du seul point de vue physique, pourrait se confondre avec les types créés par le portraiteur de Louvain. Mais l'expression du visage est autre et voici que se manifeste l'idéal de Memlinc. Très souvent le maître a transformé ses modèles en de pures âmes. Il l'a fait pour les deux saints Jean du triptyque de sir Donne; il l'a fait pour le saint Christophe du revers, dont le beau visage devient, dans toutes les œuvres qui suivent, celui du disciple bien-aimé. Tout le triptyque respire une émotion douce et tendre; les donateurs vivent surtout par la grâce de leur sentiment; la symétrie ou plutôt le rythme de l'œuvre aide à créer cette gravité heureuse qui est comme l'image d'une âme très pure. Il a plu au maître d'habiller très élégamment cette image. La douceur intime et suave de Memlinc vient, dit-on, de Germanie; son élégance, sa richesse, ses splendeurs lui viennent sûrement des Flandres, l'un des pays les plus opulents de la terre. Et dans cet heureux équilibre de nuances opposées on voit poindre imperceptiblement les dangers qui guettent le maître : l'idéalisme continu pouvant conduire aux interprétations banales de la physionomie; le goût des luxueux atours pouvant transformer ce peintre de l'âme en peintre de la mode.

Le portrait de Spinelli et le triptyque de Devonshire sont les premiers chefs-d'œuvre de Memlinc. Le portrait de *Jeune Homme* de l'Académie Carrare à Bergame, le *Vieillard* de la collection Oppenheim, la *Naissance du Christ* (?) de la galerie Clemens semblent d'une date un peu antérieure. En revanche, le *Vieillard* du Musée de Berlin et son pendant, le beau et expressif portrait de *Vieille dame*, jadis dans la la collection Nardus et actuellement au Louvre (je ne sais quelle mystérieuse correspondance rattache cette mélancolique figure de patricienne brugeoise aux décors décrits par Georges Rodenbach) nous conduisent à l'année 1470, ainsi que le retable avec volets : le *Christ au pied de la Croix* (?) de la collection von Kauffmann à

Berlin et le *Jeune homme* devant un prie-Dieu de la collection Salting de Londres (1).

Le beau *Martyre de saint Sébastien* du musée de Bruxelles (fig. LXXXIII) fut peint un peu après 1470 ; le style en marque la date : « Cette peinture est certainement une des œuvres les plus remarquables qu'aient produites les primitifs flamands; l'auteur a choisi le moment du drame qui lui permettait d'ordonner la mise en scène la plus pittoresque, celui où le saint sert de cible aux archers de Dioclétien (2) ». Si les architectures du fond manquent de netteté (et certes Memlinc « architecturiste » n'a jamais égalé les van Eyck) l'arrangement général, le coloris, et jusqu'aux types sont d'une rare séduction. Les « cassures » de la pelisse du saint, l'allongement des figures indiquent l'influence persistante de Thierry Bouts à qui l'œuvre fut longtemps attribuée. Mais le coloris est plus brillant que celui du peintre de Louvain, et Bouts aurait sans doute considéré comme une audace excessive, l'étroite rencontre du pourpoint jaune de l'archer et de son manteau de pourpre éclatante. Il est probable que le *Martyre de saint Sébastien* fut exécuté pour la Gilde des Archers à Bruges ; les bons bourgeois du XVe siècle apportaient quelque discernement dans leurs commandes artistiques (3).

Il nous faut maintenant citer sans ordre une série d'œuvres attribuées avec plus ou moins de raison à Memlinc et qui semblent peintes entre les années 1470 et 1475 : le *Jeune Homme* tenant une flèche (collection Oppenheim) qui offre quelque ressemblance avec le portrait du bâtard de Bourgogne conservé à Chantilly (4) ; le *Saint Jérôme*, assez ruiné, de la collection Bachhofen (Bâle) ; les deux volets de la collection R. Kann de Paris, un *Donateur et sa femme* avec leurs patrons peints dans un paysage qui font encore penser à Bouts ; le *Portrait* d'un homme à visage plein du Musée de Bruxelles (Nicolas Strozzi ?) découpé sur un paysage sans caractère ; les remarquables figures de *Saint Jean-Baptiste* et de *Saint Laurent* (National Gallery), volets d'un triptyque dont le centre est perdu ; le *Saint Jean-Baptiste* de la Pinacothèque de Munich daté de 1472 et signé *H. v. d. Goes* par un faussaire, (petite figure d'un

(1) Les points d'interrogation nous sont une manière commode d'indiquer que l'œuvre ne doit être attribuée au maître qu'avec réserve.

(2) Cf. Nève, Jos. *Le Martyre de saint Sébastien au Musée de Bruxelles*. Bruxelles, Imp. Bartsoen, 1899.

(3) Le *Martyre* de Bruxelles a été rapproché par M. A.-J. Wauters (*Sept études pour servir à l'histoire de H. Memling*. Bruxelles, 1893) d'un *saint Sébastien*, volet d'un triptyque conservé au Louvre qui procède évidemment du tableau de Bruxelles, mais dont la facture nous rapproche de Gérard David. Une autre réplique du *Martyre* au Musée de Berlin fait plutôt penser à Albert Bouts. — Il y a lieu de remarquer encore que dans le tableau du musée de Bruxelles figure un Turc qui reparaît dans l'une des scènes de la *Châsse de sainte Ursule*.

(4) Le portrait de Chantilly est attribué par les uns à Roger van der Weyden, par les autres à Memlinc. Peut-être n'est-ce qu'une réplique d'un chef-d'œuvre perdu. Il en existe une copie, très médiocre suivant nous, à Dresde. Signalons encore à Chantilly un diptyque (*Crucifixion* et portrait de Jeanne de Bourbon) d'un imitateur de Memlinc.

style très élevé qui faisait probablement partie du diptyque admiré par l'anonyme de Morelli en 1521 chez Pietro Bembo à Padoue : *el quadrettro in due portelli del S. Juan Battista vestito con l'agnello*) ; un *Portrait d'homme* (?) de la Pinacothèque de Munich avec un paysage semblable à celui qui encadre les saints Jean-Baptiste de Munich et de la National Gallery (1); le *Portrait d'un Seigneur* (Institut Staedel) coiffé d'une casquette conique, œuvre d'une grande sûreté technique que l'on désignait jadis comme étant le portrait de Memlinc lui-même ; enfin le *Jeune Homme* aux longues boucles de l'Académie de Venise qui est à rapprocher du *Jeune Homme* à la flèche de la collection Oppenheim. Faut-il ranger parmi les créations du maître la *Vierge et l'Enfant* de la collection Liechtenstein, datée de 1472 ? L'auteur s'y essaie à des ordonnances plus réelles que celles de Memlinc. La Vierge, debout, se promène dans son intérieur gothique et s'approche du donateur agenouillé que lui recommande saint Antoine. Mais la Madone semble reproduire une statue et le donateur (son costume paraît d'une date postérieure à celle qui est inscrite sur le panneau) pour être animé d'un esprit nouveau, ne laisse pas moins à désirer comme portrait (2).

En 1473 — la Hollande étant en guerre avec la ville de Dantzig — le capitaine Paul Beneke captura un bateau frété par le célèbre Thomas Portinari (3) et qui allait de Bruges en Italie par Londres, portant à bord un grand retable du *Jugement Dernier* attribué aujourd'hui à Memlinc. Tout comme la grande *Adoration des Bergers* de van der Goes, l'œuvre était destinée à décorer une église florentine, et les donateurs représentés avec leurs armoiries sur les volets extérieurs sont probablement Jacopo Tani de Florence et sa femme Catherine (4). Déposé par Paul Beneke à Sainte-Marie de Dantzig, le retable après un voyage à Paris et à Berlin est encore visible aujourd'hui dans une chapelle mal éclairée de la même église. Au centre, le *Jugement* proprement dit montre le Christ dans sa gloire et saint Michel cuirassé pesant les âmes; à gauche, les damnés sont précipités dans les flammes éternelles ; à droite, saint Pierre accueille les élus que les anges conduisent par les portes d'un riche portail gothique vers l'éternelle spendeur. Très semblable au retable de Beaune, le *Jugement Dernier* de Dantzig présente aussi de sensibles différences

(1) Œuvre douteuse que le XVIIIe siècle tenait pour un Raphaël !

(2) Très apparentée à une autre Madone de la galerie Liechtenstein, la *Vierge* de 1472 est suspecte à M. Weale, parce que l'Enfant Jésus est habillé. Cette particularité ne suffit pas, à notre avis, pour rejeter l'œuvre du catalogue de Memlinc.

(3) Cf. notre chapitre XI.

(4) Cf. pour le retable de Dantzig : GASPARD WEINREICH. *Danziger Chronik*. Berlin, 1855 p. 92 ; HINZ, A. *Das Jüngste Gericht in der St-Marien Oberpfarrkirche in Danzig*. Dantzig, 1859 ; LÉOP. DE LEDEBUR. *Einiges über das berühmte Altarbild : Das Jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig*. Berlin, 1839 ; CROWE et CAVALCASELLE (Ed. Allemand). Attribué successivement à van Eyck, van der Weyden, van der Goes, van Ouwater, Wolgemut, le *Jugement* de Dantzig fut donné à Memlinc par Hotho. Wurzbach inclinerait à considérer le retable des Tani comme une réplique d'un original dont il resterait un fragment au Louvre (les *Damnés* attribués plutôt en ces temps derniers à Thierry Bouts).

avec l'œuvre de Roger van der Weyden. Le génie cyclique du portraiteur de Bruxelles ne va point jusqu'à éviter quelque manque de liaison entres les différents panneaux de son œuvre. Un jeu savant de lignes harmonieuses rassemble au contraire étroitement les trois parties du *Jugement* de Dantzig. Qu'on se souvienne aussi des nus assez pauvres de Roger de la Pasture; ceux de Dantzig sont modelés, dessinés, groupés avec maîtrise, tout en gardant les lignes de la plus expressive chasteté. Est-ce à dire que le retable de Jacopo Tani surpasse celui de Nicolas Rolin ? Nullement. Ni la suavité du disciple, ni son élégance, ni son adresse à rajeunir les formules vénérables ne sauraient faire oublier la grandeur souveraine du maître.

Memlinc néanmoins atteint ici un second sommet, — le triptyque de Devonshire perpétuant le souvenir de son ascension première (1). Il n'est guère possible de suivre le développement progressif de sa maîtrise à travers les œuvres antérieures à 1475 ; mais nous pouvons mesurer le chemin accompli par le maître depuis son arrivée à Bruges, depuis l'exécution du retable de sir John Donne. Charme de plus en plus vif, harmonie de plus en plus idéale, et — qualité sensible surtout dans les portraits — possession de plus en plus sûre du métier : le maître est prêt aux tâches décisives.

*
* *

L'éblouissant *Mariage mystique de sainte Catherine* (fig. LXXXIV à LXXXVIII) du musée de l'Hôpital fut commencé en 1475, peut-être même un peu avant, et le maître y travailla pendant quatre ans (2). Memlinc reprend ici le motif du triptyque de Devonshire en le modifiant au point d'aboutir à une conception nouvelle. La Vierge trône au centre d'une salle à colonnes et tient l'enfant sur ses genoux. Les deux saints Jean, qui dans le triptyque de Devonshire figurent sur les volets, paraissent ici dans le panneau central, aux côtés de la madone. Sainte Catherine devant saint Jean l'Evangéliste et sainte Barbe devant saint Jean-Baptiste occupent le premier plan aux extrémités du panneau. Deux

(1) Il existe dans une petite ville de la Sicile, Polizzi Generosa, un triptyque représentant au centre la Vierge entourée de quatre anges musiciens et sur les volets sainte Catherine et sainte Barbe, œuvre d'une qualité supérieure et à laquelle nous avons consacré une étude dans le *Journal de Bruxelles* du 23 novembre 1908. Suivant une tradition de la fin du XVe siècle, ce triptyque aurait été donné à l'église de Sainte-Marie-des-Anges de Polizzi par un capitaine de vaisseau du nom de Lucas Giordanus; l'histoire ressemble, on le voit, à celle du *Jugement Dernier* de Dantzig. Avec les réserves d'usage, nous avons attribué le triptyque de Polizzi à Memlinc. C'est sûrement une œuvre de son atelier.

(2) On peut lire sur le cadre un texte qui reproduit sans doute une inscription contemporaine : *Opus Johannis Memling anno MCCCCLXXIV*. Jusqu'en 1637, le chef-d'œuvre orna l'église de l'Hôpital ; envoyé à Paris en 1794, rendu en 1815, il fut restauré en 1817 — non sans dommage — par J. F. Ducq. Les traces des repeints sont encore sensibles sur le volet représentant saint Jean à Pathmos (le cercle intérieur de l'arc-en-ciel, les reflets des rochers, etc). Certaines taches brunâtres sur les figures du panneau central n'existaient certes point au XVe siècle. Il est piquant de constater qu'un grand critique allemand considère le volet gauche comme étant le mieux conservé, alors qu'il est tout simplement le plus restauré.



LXXXVI. — HANS MEMLINC
La Décollation de saint Jean-Baptiste.
Volet du Mariage mystique (p. 129)
(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).



LXXXIV. — HANS MEMLINC
Le Mariage mystique de sainte Catherine. Partie centrale (pp. 128 et suiv.)
(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).



LXXXV. — HANS MEMLINC
Saint Jean à Pathmos. Volet du Mariage mystique (p. 129)
(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).



LXXXVII. — HANS MEMLINC
Antoine Seghers et J. de Kueninc.
Revers du Mariage mystique (p. 129)
(Musée de l'Hôpital, Bruges).



LXXXVIII. — HANS MEMLINC
Agnes de Casembrood et Clara van Hülsen.
Revers du Mariage mystique (p. 129)
(Musée de l'Hôpital, Bruges).



LXXXIX. — HANS MEMLINC
Chevaux à l'Abreuvoir (p. 132)
(Collection Charles-Léon Cardon, Bruxelles).

anges sont au service de la Vierge et de l'Enfant ; l'un tient un petit orgue à droite de Jésus, l'autre présente à Marie le Livre de la Sagesse. Derrière cette « sacra conversazione », de fines colonnettes romanes se couronnent de chapiteaux représentant : l'Ange apparaissant à Zacharie, la naissance du Précurseur, saint Jean buvant la coupe empoisonnée et la résurrection de Drusiane, — motif qui, pour certains critiques, représentait Memlinc malade emporté sur un brancard... A travers les colonnettes on aperçoit dans un paysage urbain des épisodes de la vie des deux saints Jean. A l'extrémité gauche, un peu au-dessus de la tour de sainte Barbe, se montre un frère de saint Jean : Josse Willems qui fut jaugeur public de vin de 1467 à 1488 et maître spirituel de l'hôpital de 1475 jusqu'à sa mort en 1488. On le voit encore dans le paysage du fond exerçant ses fonctions de jaugeur « près de la Grue dans la rue Flamande, avec la petite église romane de Saint-Jean dans le lointain, et, à droite, au coin de la rue Fleur de Blé, la maison nommée Dinant en cours de construction. » (1) Le volet de gauche (fig. LXXXV) montre saint Jean dans l'île de Pathmos et celui de droite la Décollation du Précurseur (fig. LXXXVI). A l'extérieur sont les portraits des donateurs, les deux frères Antoine Seghers et Jacob de Kueninc avec leurs patrons (fig. LXXXVII), et les deux sœurs Agnès de Casembrood et Clara van Hülsen, présentées par leurs saintes patronnes (fig. LXXXVIII).

L'œuvre est pleine d'un souffle moral partout sensible. Les frères de l'Hôpital ne pouvaient souhaiter plus délicat hommage à la Vierge et au Sauveur ; les deux patrons de la charitable institution sont glorifiés dans le retable ; le maître a symbolisé la double vocation des frères hospitaliers voués au Christ, comme sainte Catherine, et aux œuvres actives, comme sainte Barbe. La fidélité aux textes sacrés est partout scrupuleuse et à cet égard le saint Jean à Pathmos mérite une particulière attention. Le maître rassemble dans un seul panneau les visions diverses de l'Apocalypse. Il est vrai que la virtuosité de Memlinc, immatérielle dans la représentation de la Jérusalem céleste, met quelque complaisance à reproduire les cavaliers chevauchant au bord de la mer, ce qui fournit au maître l'occasion un peu frivole d'imiter les reflets dans l'eau. Mais on ne saurait demander à ce peintre adorable de sacrifier complètement les grâces extérieures, même dans les pages où il met le plus de son âme. Memlinc annexe à son art le charme des détails que ses prédécesseurs avaient pressenti et que les miniaturistes contemporains cultivaient avec amour. Par la liaison établie entre ces petits sujets, il assure même une unité plus grande à sa composition. Les motifs des volets sont la suite et l'achèvement des épisodes du panneau central, — le volet de la *Décollation* montrant la danse de Salomé dans le palais du tétrarque, et la vision de Pathmos

(1) Weale. Biographie.

complétant les scènes d'entre-colonnes où le peintre raconte la vie du disciple bien-aimé. L'évocation d'un coin de la cité, dans ces petites scènes du fond, rend tangible jusqu'au charme même de Bruges, et les portraits des donateurs, — précises et sincères figures qui rivalisent avec les portraits de van Eyck, de van der Goes et que Memlinc lui-même ne surpassera pas, — nous renseignent en outre sur la psychologie individuelle du temps.

Enfin le coloris, malgré les retouches, apparaîtrait comme l'âme même de l'œuvre, si nous ne savions que dans leurs pages capitales, les artistes de ce temps entendaient surtout correspondre avec Dieu. On a décrit si éloquemment déjà les splendeurs du grand retable de l'Hôpital, les délicatesses des volets, l'éblouissante harmonie du panneau central, l'élégance de la sainte Catherine au visage exquisement juvénil, et de la sainte Barbe aux paupières baissées (1); on a dit si justement qu'on retrouvait ici le clair-obscur de van Eyck avec des souplesses nouvelles et « des distances mieux marquées entre les demi-teintes et les lumières, » qu'il serait vain de tenter à nouveau une analyse technique du chef-d'œuvre. Memlinc a réalisé ici son idéal avec une plénitude entière de moyens matériels et spirituels. Toutes ses qualités acquises ou instinctives s'assemblent pour se soumettre aux douceurs extrêmes de son rythme personnel. La mysticité de notre race a pu parler ailleurs un langage plus grandiose ou plus pathétique ; elle n'a jamais connu séduction plus pure, ni suavité plus adorable. On sait le mot de Michel-Ange sur Fra-Angelico. Memlinc lui aussi a dû visiter le Paradis, y recevoir un permis d'études et y faire choix de quelques-uns de ses plus beaux modèles...

*
* *

Si la *Passion du Christ* de la Pinacothèque de Turin est bien de Memlinc, elle affirme les dons de miniaturiste du maître, si sensibles déjà dans les fonds du *Mariage mystique de sainte Catherine*. Cette *Passion* est un tableau de petite dimension exécuté vers 1475. L'histoire en est obscure. Pour les uns, les portraits peints aux extrémités de l'avant-plan sont ceux du célèbre enlumineur Guillaume Vrelant, ami de Memlinc, et de sa femme, qui auraient offert le tableau en 1478 à la Gilde de Saint-Jean et de Saint-Luc pour orner l'autel de la Corporation dans l'église de Saint-Barthélemy à Bruges (2). Pour les autres, les donateurs seraient Thomas Portinari et sa femme (3), et l'œuvre aurait été exécutée en Toscane !... La multiplicité des scènes

(1) Le D[r] Rubbrecht, de Bruges, croit reconnaître Marie de Bourgogne dans la sainte Catherine et Marguerite d'York dans la sainte Barbe.

(2) Weale. Biographie p. 10.

(3) Cf. Wurzbach. On attribue à Memlinc un portrait qui représente, croit-on, Thomas Portinari (coll. Goldschmidt), œuvre assez lourde, exécutée vers 1475. L'*Homme en prière*, des Offices, daté de 1487 (moitié d'un diptyque) et provenant de Santa-Maria-Nuova, a été considéré également comme un portrait de Portinari par Memlinc.



XC. — HANS MEMLINC
Portrait de Guillaume Moreel (p. 131)
(*Musée de Bruxelles*)



XCI. — HANS MEMLINC
Portrait de Barbara de Vlaenderberghe (p. 131)
(*Musée de Bruxelles*)



XCIII. — HANS MEMLINC
La Nativité. Volet de l'Adoration des Mages (p. 131)
(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).



XCII. — HANS MEMLINC
Adoration des Mages (p. 131)
(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).



XCIV. — HANS MEMLINC
La Présentation au Temple. Volet de l'Adoration des Mages (p. 131)
(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).

et des personnages (on compte deux cents figures sans les chevaux, chiens, etc.) nuit fort à la lisibilité de l'ensemble. Le coloris manque au surplus d'éclat dans cette œuvre par trop célèbre, mais les portraits des donateurs sont charmants, et si vraiment ils représentent Guillaume Vrelant et sa femme, Memlinc n'aura point déçu l'espoir du maître enlumineur, son client et ami.

C'est au moment où il aurait peint ce tableau de Turin (employons un prudent conditionnel), que le maître sans doute exécuta le diptyque du Louvre (la Vierge et les Saintes d'une part, saint Jean-Baptiste et le donateur Jean du Celier de l'autre), puis les magnifiques figures de Guillaume Moreel et de sa femme Barbara de Vlaenderberghe (Musée de Bruxelles) (fig. XC et XCI). On suppose que ces deux effigies célèbres sont les volets d'un triptyque dont la partie centrale serait perdue (1). Descendant d'une famille italienne, les Morelli, établie dans les Flandres depuis deux ou trois générations, Guillaume Moreel fut bourgmestre à plusieurs reprises, occupa un rang élevé dans la vie sociale et politique de Bruges, et incarna puissamment la bourgeoisie intransigeante d'une ville qui, malgré sa décadence toute proche, devait encore s'insurger contre l'empereur d'Allemagne. Memlinc comprend à merveille le personnage et son milieu ; la fidélité du maître à la nature est moins entière que celle de van Eyck ; mais peut-être juge-t-il plus librement ses modèles et en exprime-t-il mieux les caractères moraux. Et l'on ne peut que répéter ces réflexions devant le portrait de Barbara de Vlaenderberghe van Hertsvelde, femme de l'énergique bourgmestre.

En 1479, Memlinc peignit le petit et délicieux triptyque de Jean Floreins, *alias* Van der Rijst (Musée de l'Hôpital de Bruges), inspiré du Roger van der Weyden de Sainte-Colombe conservé à Munich. La partie centrale : l'*Adoration des Mages* (fig. XCII) diffère pourtant de la conception du portraiteur de Bruxelles. Tenant l'enfant Jésus, enveloppée d'un grand manteau bleu, la Vierge est placée exactement au centre avec saint Joseph tout en rouge à ses côtés. Outre les rois mages, somptueusement vêtus (2), on voit dans ce panneau le donateur Jean Floreins accompagné de son jeune frère Jacob (à droite). Le volet de droite, la *Nativité* (fig. XCIII), d'une exécution moins magistrale que l'*Adoration*, porte au revers un saint Jean très doux qui passait autrefois pour représenter Memlinc lui-même. La *Présentation au Temple*, volet de gauche, est une scène de petite dimension, simple et grandiose, où la solennité mystique de Roger van der Weyden est peut-être surpassée (fig. XCIV). Tout le triptyque de Jean Floreins garde une clarté d'exposition et un charme de coloris que sont loin d'avoir les œuvres synoptiques telles que la

(1) Ils auraient appartenu jadis à l'Hôpital Saint-Julien de Bruges.

(2) L'un d'eux serait Charles le Téméraire. Cf. Dr Rubbrecht. *Charles le Téméraire était-il prognathe?* Bruges, 1908.

Passion de Turin. On retrouve ces qualités dans l'*Adoration des Rois* du Prado connue sous le nom « d'autel portatif de Charles-Quint » qui reproduit le retable de l'Hôpital de Bruges avec quelques variantes (1). Memlinc est avant tout peintre de retables. Dans la version de Bruges comme dans celle de Madrid, sa fin dernière est la prière. Le triptyque de Jean Floreins est un acte de foi et l'on a fait remarquer que Memlinc y montre l'Enfant Jésus adoré lors de sa naissance par sa mère et les anges, lors de la Présentation au Temple par Siméon et Anne représentant les Juifs, et enfin dans la Crêche de Bethléem par les rois Mages incarnant les Gentils.

L'année 1480 est des plus importantes. Le nom de Memlinc apparaît pour la première fois dans le registre des peintres et on s'étonne de ne pas l'avoir rencontré plus tôt. De 1480 datent : le panneau des *Sept Joies de la Vierge* (Pinacothèque de Munich) donné par Pierre Bultinc à la corporation des Tanneurs de Bruges et d'un style identique à la *Passion* de Turin; les *Chevaux à l'Abreuvoir* de la collection Cardon (fig. LXXXIX), délicieux fragments de triptyque, se retrouvent dans un des épisodes de ces *Sept Joies ;* le triptyque de la *Descente de Croix* (Hôpital de Bruges) commandé par Adrien Reyns, directeur de l'Hôpital, (œuvre d'authenticité douteuse à notre avis) (2) et dont les volets représentent Adrien Reyns et saint Adrien d'une part, sainte Barbe de l'autre, et au revers sainte Wilgeforte et sainte Marie l'Égyptienne; enfin, la *Sibylle Sambeth* (fig. LXXXI), de l'Hôpital de Bruges, qui n'a rien de sibyllin,ni d'allégorique et qui est tout simplement, croit-on, le portrait de Maria Moreel, fille de Guillaume Moreel et de Barbara de Vlaenderberghe. Répétons ici, pour montrer l'intérêt de cette œuvre, ce qu'en dit Karl Voll. La jeune fille porte, comme sa mère, un hennin orné d'un voile. Dans le portrait de Barbara l'étoffe transparente n'est sensible que par ses contours et par la blancheur plus prononcée des parties couvertes. Toute la vieille école traitait de la sorte le motif du voile. Pour la soi-disant *Sibylle Sambeth* le peintre, adoptant une manière plus picturale, ne distingue pour ainsi dire plus le voile de la tête et établit une relation étroite entre l'étoffe et les chairs. Memlinc ouvre ici le chemin aux techniciens du siècle futur et pour rendre la diaphanéité des tulles et des linons de Flandre, Quentin Metsys n'aura point de procédés plus modernes que ceux du portraitiste de Maria Moreel.

On groupe encore autour de l'année 1480 : le beau portrait d'homme glabre du Mauritshuys de la Haye, une belle et curieuse variante du *Mariage mystique de*

(1) Très beau tableau qu'on peut tenir pour un original sans admettre pour cela que le mage agenouillé soit Philippe le Bon et que le roi en costume de pourpre et d'hermine représente Charles le Téméraire. On place à présent l'exécution de cette réplique entre 1480 et 1485.

(2) Une belle *Pietà* de la galerie privée du prince Doria (Rome) répète cette composition. Une troisième *Pietà*, d'un contemporain ou d'un disciple de Memlinc, est conservée dans la collection Frotti, à Paris.



XCV. — HANS MEMLINC

Le Christ et les Anges musiciens. Panneau central (p. 133)

(*Musée d'Anvers*).



XCVI. — HANS MEMLINC

Le Christ et les Anges musiciens. Volet de droite (p. 133)

(*Musée d'Anvers*).



XCVII. — HANS MEMLINC

Le Christ et les Anges musiciens. Volet de gauche (p. 133)

(*Musée d'Anvers*)

sainte Catherine conservé dans la collection Goldschmidt et une *Madone* à mi-corps du prince de Liechtenstein. C'est en 1480 aussi (vers le mois de mai) que Memlinc acheta une grande maison, *domus magna lapidea*, « dans la rue qui conduit du pont Flamand vers les remparts de la ville, ainsi que deux maisons attenantes (1) ». Le maître était riche; il n'y avait que cent quarante bourgeois de Bruges qui payassent des impôts plus lourds que les siens. On a supposé que la fortune lui était venue par le mariage; il épousa en effet entre 1470 et 1480 Anne, fille de Louis de Valkenaere. Mais il est raisonnable de penser avec M. Weale, que Memlinc, chargé de commandes, gagnait beaucoup d'argent. Avec deux cent quarante-cinq citoyens de Bruges, il aida la cité à soutenir financièrement la guerre entreprise par Maximilien d'Autriche contre le roi de France. Nous sommes loin de la jolie légende chère à Fromentin! Memlinc reçoit même des élèves; le 8 mai 1480 Jan Verhanneman, fils de Nicolas, entre chez lui comme apprenti; en 1483 il reçoit dans les mêmes conditions Passchier van der Mersch; un autre artiste doit être considéré comme son élève, c'est Louis Boels qui fut maître lui-même en 1485 et se contenta souvent, croit-on, de peindre d'après des dessins ou modèles de Memlinc des tableaux qui sont peut-être tenus aujourd'hui pour des originaux de l'illustre maître... Les trois panneaux d'orgue du Musée d'Anvers : le *Christ et les Anges Musiciens* (fig. XCV à XCVII) furent sûrement exécutés avec des collaborateurs. Ils proviennent du couvent des bénédictins de Santa-Maria-la-Real à Najera (Castille) et comprennent en tout dix-sept figures plus grandes que nature (2). Les vêtements de deux des anges se rehaussent de broderies d'or où l'on voit les armes de Castille et de Léon et l'œuvre fut probablement commandée, vers 1480, par Pierre et Antoine Najera, consuls espagnols à Bruges. Les adorables figures d'instrumentistes célestes rappellent les anges du retable de Dantzig, mais le caractère général de l'œuvre, d'une ordonnance très régulière pourtant et d'une religiosité entière, n'accuse aucun parti pris d'archaïsme. Ces panneaux de Najera peuvent même être considérés comme une « tentative d'avant-garde ». Ils sont comme une annonce du grand art décoratif de la Renaissance et si le maître n'avait pas abandonné une trop grande part de l'exécution à ses élèves — nous ne retrouvons point les tonalités précieuses du *Mariage Mystique* et du retable de Jacques Floreins —, peut-être aurions-nous eu ici son chef-d'œuvre.

(1) James Weale.

(2) Six petits tableaux du Musée de Strasbourg, attribués traditionnellement à Simon Marmion et ayant formé jadis un triptyque, montrent au centre un *Christ* inspiré de celui de Najera. L'un des petits tableaux représente une femme nue : la *Vanité* ; à ses pieds est un petit chien que l'on retrouve dans un *Portrait de Donateur*, de la Galerie d'Hermanstadt, attribué à Memlinc ainsi que son pendant : la *Femme du Donateur* (même Galerie).



Le génie de Memlinc grandissait toujours et nul technicien ne pouvait se mesurer avec lui. comme le prouvent les œuvres auxquelles il mit seul la main, et nous songeons moins à la délicate *Annonciation* de la collection Radziwill (certains la croient de l'année 1500) si harmonieuse dans sa composition, mais si déroutante par le mouvement des personnages, qu'au pur retable de Guillaume Moreel (Musée Communal de Bruges), trop peu apprécié à notre égard et qui marque peut-être l'apogée des conquêtes du maître (Fig. XCVIII). Ce chef-d'œuvre date de 1484. Au centre, dans un beau paysage fluvial, on voit saint Christophe, saint Maur et saint Gilles ; à droite, le donateur Guillaume Moreel est agenouillé avec ses cinq fils et présenté par son patron saint Guillaume de Maleval ; à gauche, Barbara de Vlaenderberghe avec ses onze filles est accompagnée de sainte Barbe. L'extérieur des volets, très détérioré et peint probablement en 1504, représente saint Jean-Baptiste et saint Georges en grisaille. — Il est impossible d'exprimer par le dessin et la couleur plus de douceur céleste qu'on en voit sur le visage du Porteur de Dieu et des deux saints qui l'accompagnent. La noble et calme émotion que Bouts communiquait aux figures de saint Jérôme et de saint Bernard dans son triptyque du *Martyre de Saint-Erasme* se reconnaît ici ; mais il s'y ajoute je ne sais quelle douceur vivante où s'annonce Gérard David. Le grave et attirant visage de saint Maur est l'image naturelle des joies mystiques. Ne conserverait-on de tout l'œuvre de Memlinc que cette tête qu'on pourrait déterminer avec justesse la sublimité souriante de son génie. On en peut rapprocher le *Saint Benoît* lisant dans un bréviaire, des Offices (1), et l'admirable *Tête de Moine*, peinte à la gouache et conservée au Louvre. Quant aux portraits de Guillaume Moreel et des siens, ils sont un raccourci frappant de l'humanité croyante qui vivait alors dans les Flandres et possédait des maîtres incomparables pour perpétuer sa physionomie.

Le beau retable de Jacques Floreins (Musée du Louvre) qui représente le donateur, sa femme, leurs dix-huit enfants présentés à la Madone par saint Jacques Majeur et saint Dominique, est inspiré des mêmes sentiments de piété heureuse et familiale. C'est un précieux chef-d'œuvre qui doit être contemporain du retable de Guillaume Moreel, mais auquel une restauration indiscrète a malheureusement enlevé sa patine et ses délicates teintes d'azur.

Le diptyque de Martin de Niewenhoven (Musée de l'Hôpital) achevé en 1487 est également un chef-d'œuvre, célèbre dès longtemps pour son ordonnance simple et

(1) Ce *Saint Benoît* lisant et un *Portrait* présumé de Benedetto Portinari, également aux Offices, seraient les volets d'une *Vierge à la Pomme* du Musée de Berlin peinte vers 1487.



XCVIII. — HANS MEMLINC

Le Retable de Guillaume Moreel, Partie centrale (p. 134)

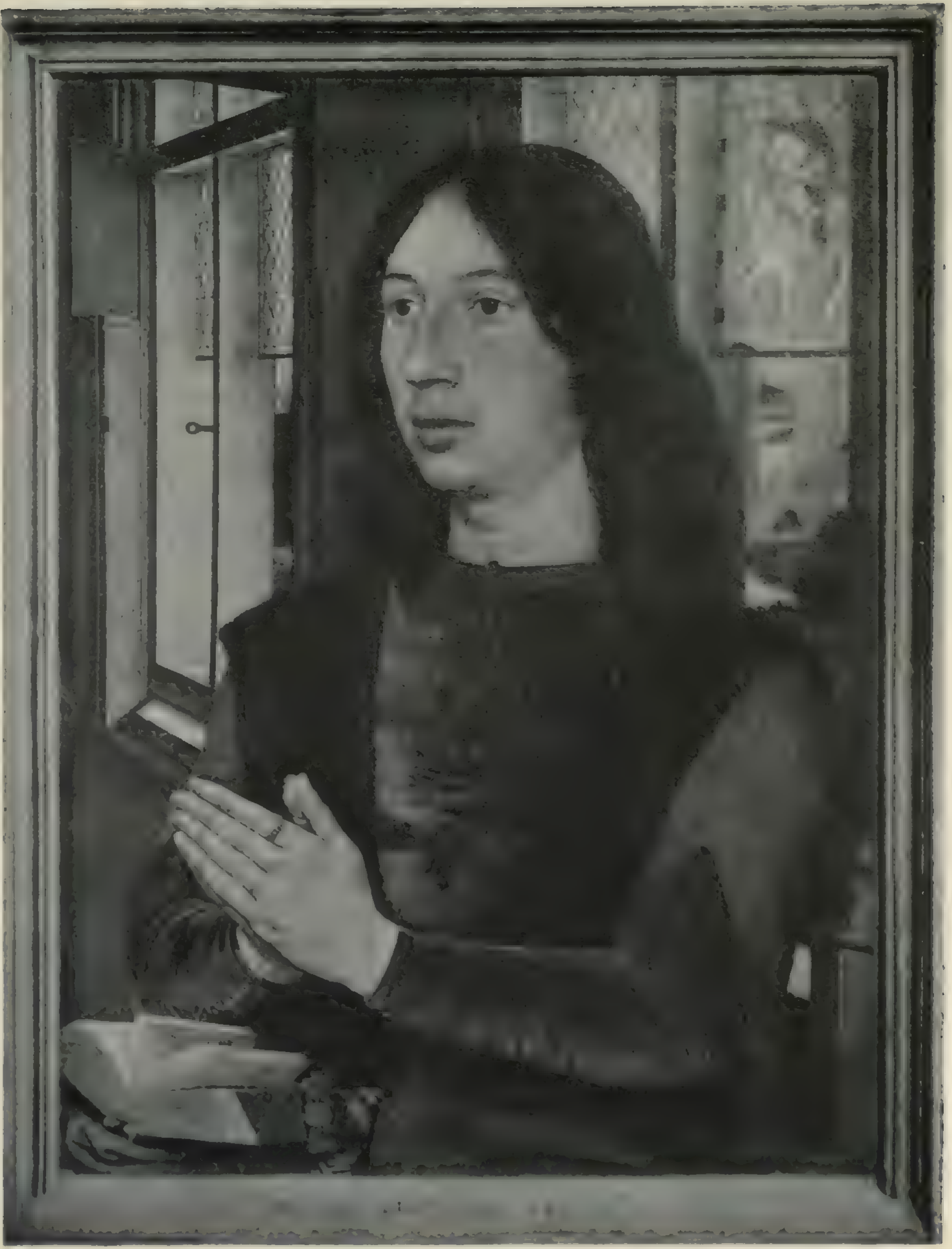
(*Musée Communal de Bruges*).



C. — HANS MEMLINC

La Vierge de Martin de Niewenhoven (p. 133)

(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).



IC. — HANS MEMLINC

Portrait de Martin de Niewenhoven (p. 134)

(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).

charmante et pour la physionomie poétique du donateur (fig. IC). Martin van Niewenhoven n'avait que vingt-trois ans quand le maître fit son portrait. Il prie devant un vitrail où se dessine la traditionnelle figure de son patron. L'art de Memlinc se personnalise dans cette tête un peu brune, qu'encadre une chevelure aristocratique et qui respire une ardeur juvénile. Le jeune roi David, que peignit van der Goes, n'avait pas plus de douceur, ni plus de mystique fierté que ce futur bourgmestre de la bonne ville de Bruges, et si Memlinc, dans sa jeunesse, rêva pour lui-même la beauté du visage, ce sont les traits héroïques et doux d'un Martin van Niewenhoven qu'il devait se souhaiter. Sur l'autre panneau du diptyque, la Vierge présente une pomme à l'Enfant Jésus (fig. C); le sentiment est ici moins élevé, l'idéalité de la Madone ne va pas sans une légère fadeur ; mais l'harmonie vaporeuse des teintes claires, azurées, duvetées comme du pastel, justifie la popularité de cette fine icône.

*
* *

Le coloris de la *Châsse de sainte Ursule* a les mêmes grâces délicates et un peu superficielles. (Fig. CI à CVIII.)

« Ce reliquaire célèbre est un petit édifice gothique mesurant 0^m86 de hauteur sur 0^m93 de longueur.... Il renferme des reliques dont le notaire Romboudt de Doppere a dressé l'inventaire et qui pourraient bien avoir été rapportées de Terre Sainte par Anselme Adornes, conseiller et ambassadeur de Charles le Téméraire, et offertes par lui à l'Hôpital Saint-Jean. (1) » La châsse fut solennellement inaugurée le 21 octobre 1489 par l'évêque Gille de Bardemaker ; les peintures qui la décorent, terminées peu de temps auparavant, sont donc bien postérieures à l'époque légendaire de Memlinc qui suit immédiatement la mort de Charles le Téméraire (1477).

Nous n'avons pas à raconter ici la légende de la vierge britannique et de ses onze mille compagnes; nous tâcherons même de nous en tenir à une description concise des peintures. Elles comprennent huit panneaux et six médaillons. Aux extrémités de la châsse on voit, d'une part, Marie avec l'enfant protégeant deux sœurs de l'Hôpital, Jossine van Dudzeele et Anna de Moortele (fig. CIII) ; d'autre part, sainte Ursule tenant deux de ses compagnes sous son manteau. (fig. CIV) Sur les grands côtés, la légende se déroule en six compositions : 1° Ursule décidée à fuir Conan, fils du roi des Pictes, débarque à Cologne avec ses compagnes (fig. CV). Les navires

(1) A.-J. Wauters. *Biographie de Belgique*. Cf. surtout pour la Châsse : Weale et Wurzbach. Voir aussi Vasnier. *L'Architecture dans les œuvres de Memlinc et de Jean Fouquet*. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1906, Delepierre ; *La Châsse de sainte Ursule;* Keverberg van Kessel ; *Ursule, princesse britannique*. Gand, 1818.

stationnent dans le fleuve et Ursule est reçue par son amie Sigillindis, souveraine de la cité. Les monuments de Cologne encadrent la composition et l'on reconnaît très nettement la tour inachevée du Dôme, Saint-Martin et la Bayenturm. A gauche, un ange annonce à la sainte son martyre; 2° Poursuivant son voyage vers Rome, Ursule arrive à Bâle. Dans le lointain se profilent les Alpes neigeuses que les vierges s'apprêtent à franchir. Le peintre de cette scène n'a certainement pas vu Bâle; 3° Arrivée du pèlerinage à Rome (fig. CVI). Le pape s'avance vers sainte Ursule et la bénit ainsi que toute la pieuse escorte. A gauche, des néophytes reçoivent le baptême et l'on aperçoit, derrière eux, sainte Ursule communiant. C'est peut-être la plus belle des six compositions qui racontent la légende; 4° Retour à Bâle en compagnie du pape et de deux cardinaux. Bâle n'a plus le même aspect que dans la composition du départ; 5° Retour à Cologne et martyre (fig. CVII et CVIII). On aperçoit cette fois les églises Saint-Séverin, Marie-au-Capitole, Saint-Martin et le Dôme. Un archer, dans le dernier panneau, ajuste la sainte défaillante; on croit que c'est un portrait du fameux Dschem, frère du sultan Bajazet qui fut pris à Rhodes en 1482 et mourut à Naples en 1495. Le peintre évoque ici la pittoresque vie des camps au XV[e] siècle avec l'art charmant et fidèle d'un chroniqueur de la Cour de Bourgogne.

Six médaillons décorent le toit. Les deux meilleurs représentent le *Couronnement de Marie* et *Sainte Ursule et ses compagnes*; les quatre autres, des anges musiciens. Ces médaillons sont, ou de médiocres travaux d'élèves, ou des peintures maltraitées par les restaurateurs. Il est certain que la Châsse ne nous est point parvenue dans son état primitif. Les baies où s'inscrivent les panneaux de la légende étaient décorées jadis de fenestrages enlevés on ne sait quand et dont la trace reste visible malgré des retouches (1). Nous ne pouvons toutefois accueillir l'insinuation des critiques allemands laissant entendre que les religieuses de l'Hôpital auraient vendu les médaillons de la partie supérieure et mis à la place de mauvaises imitations! Par respect des reliques et aussi sans doute un peu par amour de ces charmantes miniatures, le trésor fut toujours jalousement gardé par les sœurs. Elles réussirent à le cacher en 1794 et à empêcher son exode à Paris. Depuis, elles repoussèrent constamment de brillantes offres de vente.

Vitet raconte qu'en 1829, la Châsse était dans la chapelle de l'Hôpital; à peine la pouvait-on voir et d'un côté seulement. Rares d'ailleurs étaient les Brugeois qui auraient conseillé à l'étranger traversant Bruges d'aller visiter l'Hôpital et ses

(1) Cf. Hulin. *Catalogue.* Il existe à Chantilly un *Transfert des reliques de sainte Perpétue* dans l'église de Bouvignes après le sac de Dinant en 1466, œuvre assez apparentée avec la *Châsse de sainte Ursule* et les peintures de Munich et de Turin. Cf. Wurzbach.



CI. — HANS MEMLINC

La Châsse de sainte Ursule (pp. 135 et suiv.)

(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).



CII. HANS MEMLINC

La Châsse de sainte Ursule (pp. 135 et suiv.)

(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).

merveilles. Quelle métamorphose aujourd'hui ! Et en songeant à la vieille cité glorieuse et dolente, qui n'évoque aussitôt les œuvres de Memlinc où s'éternisent tant de richesses et de beautés défuntes ? Pour la foule qui se presse à l'Hôpital, la *Châsse de sainte Ursule* est comme le tabernacle même de la ville. Il s'en faut toutefois qu'elle soit le chef-d'œuvre du maître, et puisque j'ai prononcé le nom d'un grand écrivain à la lecture de qui je dois, non moins qu'à Fromentin, la passion de la critique fondée avant tout sur l'amour de la beauté, c'est à Vitet que je vais demander de juger la *Châsse* célèbre et les scènes microscopiques des parois : « Tout cela est rendu avec une adresse incroyable ; mais ne vous semble-t-il pas que le fini des détails, l'éclat du coloris, la délicatesse de la touche sont le but principal de l'artiste ? N'y a-t-il pas dans ces figures plus de finesse que de sentiment ? Les expressions sont gracieuses, jamais profondes. C'est une merveille dans son genre, mais dans un genre limité, et de même ordre à peu près que certaines peintures dont les beaux missels de ce temps sont souvent enrichis ; chefs-d'œuvre de patience, plus voisins de la bijouterie que de l'art véritable (1) ». Et Vitet compare la *Châsse* au *Mariage mystique de sainte Catherine* où le peintre agrandit l'échelle de ses pensées, poursuit un but plus noble, ne cherche pas seulement à nous séduire, mais veut nous toucher, nous convaincre, nous faire penser, nous faire prier...

*
* *

Memlinc à la fin de sa carrière aurait-il été sensible au grand souffle de l'art méridional? C'est ici peut-être le moment de signaler une série de madones ornées de sujets décoratifs propres au quattrocento italien. L'œuvre type de cette série est un triptyque du Musée Impérial de Vienne montrant au centre Marie avec l'enfant, un ange et un donateur ; sur les volets les deux saints Jean et au revers Adam et Ève. Les personnages du centre sont disposés sous un portail cintré décoré dans le haut d'amorini qui soutiennent une guirlande de feuillages et de fruits. On croit reconnaître dans ce charmant triptyque un tableau de l'inventaire de Marguerite d'Autriche « peint de la main de maître Hans. » Un tableau semblable est à Wörlitz ; d'autres répliques de la *Madone* de Vienne sont chez le duc de Westminster et chez M. Morrisson de Londres. Le « motif de la guirlande » se retrouve dans une *Madone* des Offices adorée par deux anges, œuvre qui fut, croit-on, exécutée pour les Portinari et qui appartint à Cosme de Médicis. Le même motif reparaît dans le triptyque du Louvre montrant au centre la *Résurrection* et sur le volet dextre

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 1860.

une réplique du *Martyre de saint Sébastien* de Bruxelles (v. p. 126, n. 3). Une *Madone* de la National Gallery, sans guirlande cette fois, mais avec un saint Georges debout derrière le donateur s'apparente intimement aux vierges de Vienne et de Florence. Par le type elle évoque des *Madones* conservées au Musée de Berlin et dans la collection Liechtenstein. Enfin le cycle des œuvres annonçant la Renaissance, se couronne d'une *Vierge* de la National Gallery dont Beltraffio semble avoir inspiré le modelé et Luini le sourire. Qui est l'auteur de ces vierges trônant sous des guirlandes quattrocentistes? M. James Weale est tenté de les attribuer à Louis Boels entre les mains de qui devait passer tout l'héritage artistique du maître.

La dernière œuvre de Memlinc, portant une date : 1491, serait le triptyque à double volet de la *Passion* de Lubeck. Ce retable, peint pour le marchand Heinrich Greverade, orne encore la chapelle de Marie fondée par Heinrich et son frère, le chanoine Adolphe, dans l'ancienne cathédrale de Lubeck. C'est une peinture de dimensions considérables ($7^{m}50$ de long sur $2^{m}05$ de haut) que certaines tiennent pour l'œuvre capitale de l'artiste. Le panneau du milieu représente au centre la *Crucifixion,* riche en figures, à droite le *Portement de Croix* avec le donateur et à gauche la *Résurrection.* A l'intérieur des volets on voit les saints Jean-Baptiste, Jérôme, Blaise et Gilles ; à l'extérieur l'*Annonciation* en grisaille. Le donateur Heinrich Greverade mourut en 1500 au cours d'un pèlerinage à Rome et James Weale croit que les volets ont été peints après sa mort. Ajoutons que le retable fut restauré jadis par un peintre du nom de Miede et qu'il existe à Budapest une petite réplique de la partie centrale.



Memlinc mourut le 11 août 1494, — trois ans après l'achèvement du retable de Lubeck. Il fut enterré dans le cimetière de l'église de Saint-Gilles à Bruges et nous avons vu en quels termes le chanoine de Doppere nota l'événement dans son journal. Le maître avait survécu sept ans à sa femme, de laquelle nous ne savons rien si ce n'est qu'elle s'appelait Anne et donna trois enfants à l'illustre artiste : Jean, Cornélie et Nicolas. Tous trois étaient encore mineurs lorque, le 10 décembre 1495, leurs tuteurs, se présentant une seconde fois à la chambre pupillaire, déposèrent le compte des biens et remirent la somme de 10 livres de gros, valeur du mobilier et des objets laissés par l'illustre défunt (1). En 1509, les maisons et terrains de Memlinc devinrent la propriété du peintre Louis Boels qui fut élevé au doyenné de la Gilde de saint Luc en 1516 et mourut en 1522. Que sont devenus les fils du peintre de l'Hôpital de Bruges? On signale un certain Jan van

(1) Weale. Biographie p. 12.



CIII. — HANS MEMLINC
La Châsse de sainte Ursule. Détail (p. 135)
(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).



CIV. — HANS MEMLINC
La Châsse de sainte Ursule. Détail (p. 135)
(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).



CV. — HANS MEMLINC

La Châsse de sainte Ursule. Débarquement à Cologne (p. 135)

(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).



CVI. — HANS MEMLINC

La Châsse de sainte Ursule. L'Arrivée à Rome (p. 136)

(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).

Memmelinghe qui aurait peint en 1499 le portrait d'Agnès Adornes, fille d'Arnold et petite-fille d'Anselme (1). Ce Jan est-il le fils aîné du maître? On ne sait. Une famille Memelinc séjournait à Amsterdam en 1533, mais rien ne prouve qu'elle eut des rapports quelconques avec les descendants de l'artiste..... (2).

Nous dirons dans la suite à quel point la peinture des Flandres resta impressionnée de la douceur éloquente et suave de Memlinc. Avec maître Hans la peinture du xve siècle s'achevait en prière très tendre, en images d'espérances, en songes d'harmonie et de grâce. Jamais encore notre art n'avait perçu une telle musique et d'ailleurs jamais plus notre peinture ne devait entendre une note à la fois si virginale et si haute, si idéale et si sûre. Certes nous avons désigné des faiblesses, des inégalités, des monotonies; mais Memlinc n'en est peut-être point coupable, et si, de toute cette production à laquelle on impose son nom, nous détachons les œuvres de premier ordre, encore nombreuses, nous assurons au maître une place très haute et une physionomie que rien n'altère. L'intelligence totale de son génie ne s'acquiert qu'à Bruges autant par le spectacle de la ville que par la vue de ses chefs-d'œuvre. Rien ne grave plus sûrement dans le cœur l'émotion du *Mariage mystique*, la pureté de l'*Adoration des Mages*, la force religieuse du *saint Christophe* qu'un tranquille pèlerinage, par un soir d'été, à cette vieille église de Saint-Gilles, bien remaniée, bien méconnaissable, mais où le maître fut enseveli et à laquelle on parvient par de vieilles rues et de vieux quais, bordés de rouges pignons, embellis de verdure, — tout l'immuable et délicieux décor de son existence, de ses joies terrestres et de ses rêves célestes...

(1) Cf. Wurzbach.

(2) Taubel, E. *L'Art Chrétien*. II. 127.



CVII. — HANS MEMLINC

La Châsse de sainte Ursule. Le Martyre des Vierges (p. 136)

(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).



CVIII. — HANS MEMLINC

La Châsse de sainte Ursule. Le Martyre de la Sainte (p. 136)

(*Musée de l'Hôpital, Bruges*).

XVI

Le Maître de la Légende de sainte Ursule.

Dans la chapelle du couvent des Sœurs-Noires de Bruges on voit deux œuvres d'un contemporain de Memlinc encore fort attaché au vieux style des miniaturistes brugeois. C'est d'abord un double fragment de triptyque montrant la Synagogue et l'Église; la première, les yeux bandés, laisse choir les tables de la Loi; l'Église, vêtue avec richesse et tenant de la main droite un calice, s'avance majestueusement vers le Christ (1). Ces deux petits volets accusent les débuts du dernier quart du XVe siècle. L'autre œuvre semble un peu postérieure; c'est un retable — ou du moins deux volets de retable — où sont représentés huit épisodes de la légende de sainte Ursule (Fig. CIX). En voici l'énumération d'après James Weale : 1. Agrippinus, roi des Pictes, entouré de sa Cour, remet une lettre à un héraut d'armes qui porte le message à Théonote, roi des Cumériens, père de sainte Ursule, dont Agrippinus demande la main pour son fils Conan; 2. Florentina, fille d'Agrippinus et sœur de Conan, s'embarque en présence de son père et de sa mère pour le pays des Cumériens, accompagnée de seize cents vierges; 3. Arrivée de sainte Ursule à Tiel, sur les rives du Waal, où elle est reçue par Sigillindis; 4. Arrivée de sainte Ursule à Cologne. Un ange, cette fois, la reçoit. Évocation imaginaire de la grande ville

(1) Cf. Weale, James. *Bruges et ses environs*, 1884.

rhénane ; 5. Départ de Bâle. Dans le fond le pape vient à la rencontre de la Vierge ; 6. Sainte Ursule, accompagnée du pape, quitte Rome à la tête de ses onze mille compagnes. Au fond Bâle et le Rhin ; 7. Arrivée à Cologne et martyre ; 8. Vénération des reliques des onze mille Vierges. Devant un autel, orné d'une image de sainte Ursule, sont agenouillés des pèlerins de diverses classes de la société. Au second plan, à droite, une femme vêtue de noir avec un béguin blanc pourrait être le portrait de la donatrice. Au revers sont des grisailles représentant des Évangélistes et des Docteurs sous forme de statues.

La *Châsse* de Memlinc est un peu postérieure à la *Légende* du couvent des Sœurs-Noires. Celle-ci est donc importante pour l'histoire de la peinture à Bruges. Rappelant encore certaines miniatures exécutées pour Philippe-le-Bon et Charles-le-Téméraire, elle fait songer aussi, quoique le coloris soit moins brillant, aux œuvres du Maître de la Légende de sainte Lucie. Par son style, le retable des Sœurs-Noires se place entre les années 1470 et 1490. M. Friedländer (1) le croit d'un artiste un peu plus jeune que Memlinc et il restitue entre autres à cet anonyme une *Madone* du Musée Suermondt, d'Aix-la-Chapelle, très voisine des Vierges de Thierry Bouts. M. le professeur Jacques Flach, du Collège de France, possède un diptyque dont l'un des volets représente la *Présentation au Temple* et l'autre *Jésus enseignant*. L'œuvre est contemporaine et assez voisine du retable des Sœurs-Noires. Au cours d'une restauration on a vu apparaître au revers, en creux, une grande signature qui maintenant s'aperçoit de face, légèrement en relief sur la robe rouge de l'un des docteurs juifs. On lit visiblement : *Pimpel*. Jusqu'à ce jour ce nom était totalement inconnu des historiens de l'art.

(1) *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902*. Munich, Bruckman, 1903.



CIX. — LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE

Deux volets de retable avec les épisodes de la Légende (pp. 141 et 142)

(*Couvent des Sœurs-Noires, Bruges*)

XVII

Gérard David.

Van Mander ne sait déjà plus rien de ce maître, si ce n'est que Pourbus le tenait pour un grand artiste. James Weale l'a remis au jour (1) et peut-être l'œuvre de résurrection accomplie pour Gérard David est-elle plus importante que celle qui nous aide à préciser la figure jadis légendaire du peintre de l'Hôpital de Bruges. Le grand successeur de Memlinc a surgi tout entier de la nuit de l'oubli. Il fallut toutefois attendre 1902 pour que son nom franchît le cercle des spécialistes. Le groupement de quelques-unes de ses œuvres principales à l'Exposition de Bruges fit apparaître à tous que l'auteur du retable de Rouen et de la *Légende de Sisamnès* était un prince de la peinture flamande, digne de l'illustre lignée des van Eyck, des van der Weyden, des van der Goes et des Memlinc.

Par ses débuts, Gérard David se rattache à l'école de Harlem, tout comme Thierry Bouts. Son art, à certains moments, est une combinaison des tendances harlemoises et brugeoises. Il recèle en outre quelque influence méridionale (2) et c'est bien pourquoi l'artiste doit être tenu pour le dernier grand peintre du beau siècle d'art septentrional dont Bruges est le centre. Quand Gérard David meurt, la ruine

(1) Cf. notre Bibliographie.

(2) Dans son remarquable ouvrage *Gerard David und seine Schule*, Munich, Bruckman, in-4°. M. von Bodenhausen nie cette influence méridionale ou du moins dit qu'elle ne s'exerce sur Gérard David qu'à travers les nouveautés de la jeune école anversoise.

sociale, maritime et artistique de Bruges est presque complètement consommée. Anvers recueille la richesse de notre métropole quattrocentiste et devient la capitale de notre art. Gérard David s'y rendit en 1515. Il put contempler l'aube radieuse de la cité mondiale et de l'école nouvelle... Mais il revint à Bruges ne voulant point quitter une ville où son art s'était définitivement épanoui et qui conservait dans son déclin le prestige d'une beauté incomparable.

* * *

Gérard David naquit à Oudewater dans la Hollande méridionale aux environs de l'année 1460 et ses premières œuvres se rattachent aux maîtres de l'école de Harlem, Albrecht van Ouwater et Gérard de Saint-Jean. Tout de suite il manifeste comme eux une intelligence pénétrante du paysage et de la lumière; tout de suite il a le sentiment des aspects individuels de la nature et se préoccupe d'envelopper ses figures d'atmosphère. En outre il s'annonce de bonne heure comme un poète sollicité par la vie de l'âme et si la vue des chefs-d'œuvre de Memlinc accentua chez lui cette aspiration, on la discerne déjà dans quelques parties de ses premières œuvres. On groupe comme relevant de sa manière harlemoise une *Naissance du Christ* à Budapest, une *Nativité* de la collection von Kaufmann, une *Adoration des Bergers* des Offices à Florence, un poétique *saint Jérôme* de la collection Salting et enfin un triptyque dispersé représentant au centre la *Mise en Croix* (collection lady Layard, Venise) et sur les volets les *Juges juifs et soldats romains*, *Saint Jean et les Saintes Femmes* (Musée d'Anvers, Fig. CX et CXI).

Il ne serait pas impossible que de toutes les œuvres retrouvées de Gérard David, ce triptyque fût la plus ancienne. Divers érudits l'attribuaient à Gérard de Saint-Jean à cause du ton incarnat des figures et surtout à cause de la disposition « isocéphale » imposée au groupe des *Juges et soldats*. (1) Mais la personnalité de Gérard David apparaît d'une manière frappante dans le choix de ces types d'hommes, surtout dans les visages barbus et encadrés de longues chevelures ondulées. Le groupe des *Juges et soldats* est comme une première version de l'admirable tableau du Musée communal de Bruges : le *Jugement de Cambyse*. Le juge juif qui semble ordonner ou compter les coups de marteau reparaîtra dans le tableau de Bruges, affiné, idéalisé sous le manteau doublé d'hermine du roi Cambyse.

(1) Ces deux panneaux d'Anvers étaient considérés anciennement comme étant des œuvres de Mabuse, probablement à cause des armoiries d'Adolphe de Bourgogne, premier protecteur de Gossaert. « Tableaux très caractérisés, disait Burger en les donnant à Mabuse. Ils doivent compter parmi les chefs-d'œuvre du Musée. » Cf. P. de Mont, Cat. du Musée d'Anvers.



CX. — GÉRARD DAVID

Juges juifs et soldats romains. Volet de triptyque (p. 144)

(*Musée d'Anvers*).



CXI. — GÉRARD DAVID

Saint Jean et les saintes Femmes. Volet de triptyque (p. 144)

(*Musée d'Anvers*).

L'arrivée de Gérard David à Bruges en 1483 marque une seconde période dans la carrière du maître, une période de transition, de recueillement, d'assimilation. Les chefs-d'œuvre de van Eyck, de Rogier van der Weyden, de van der Goes, de Memlinc conservés à Bruges firent la plus profonde impression sur l'artiste ; il les étudia, les copia sans doute, les reproduisit en partie dans quelques-unes de ses œuvres, y chercha une discipline et une direction. Jean van Eyck lui apprit à préciser les formes individuelles des corps ; mais Memlinc par ses visages surhumains et gracieux, ses compositions claires et rythmiques le toucha plus que tout autre, au point que l'histoire peut tenir Gérard David pour le grand disciple du peintre de la *Châsse de sainte Ursule*. Trois *Madones* dans la manière de Memlinc ouvrent précisément cette période intermédiaire (coll. Traumann à Madrid, coll. du baron de Béthune (1) à Bruges et musée de Berlin.) Citons encore de cette époque un *Arbre de Jessé* au musée de Lyon, une *Piéta* de la coll. Johnson de Philadelphie, une *Adoration des Rois* de la Pinacothèque de Munich (2) et une *Vierge* du musée de Darmstadt qui s'entoure d'anges en lesquels on reconnaît les divins petits musiciens du Retable de l'Agneau (3).

*
* *

Rapidement l'artiste s'était initié aux grandeurs brugeoises et son art s'épanouit bientôt avec une définitive beauté. C'est une troisième époque, — époque de maturité, de synthèse. Bruges considéra sans doute très vite maître « Gheeraert » comme un artiste de premier plan et tout permet de croire que sa réputation y fut promptement établie. Le 14 janvier 1484 il était admis dans la Gilde de Saint-Luc et il en devenait le quatrième juré quatre ans plus tard. C'est dans le courant de l'année 1488 que le maître exécuta à Bruges le premier travail dont on ait conservé mention ; il est d'une nature spéciale et montre l'heureuse vitalité des traditions qui maintenaient les travaux décoratifs au niveau de l'art. Les Brugeois s'étaient révoltés le 31 janvier 1488 contre Maximilien d'Autriche, l'avaient enfermé pendant un mois au Craenenburg de la Grand'Place et transporté ensuite dans une maison que Jean de Gros venait de faire construire. L'empereur fut gardé dix semaines dans cette nouvelle prison. On tâcha de la lui rendre agréable. Gérard David entreprit de peindre les grilles de fer qui fermaient les fenêtres de cette demeure de façon à ce qu'elles

(1) Plutôt de l'école de David.
(2) Pour M. Hulin, œuvre exécutée en collaboration par Gérard David et Jean Prévost.
(3) La *Vierge* de Darmstadt est plutôt une copie ancienne d'un original perdu.

parussent moins rébarbatives au prisonnier! (1) Nous ne savons point malheureusement de quelle manière le maître accomplit cette délicate besogne, ni quel genre de peinture il exécuta. Gérard David ayant dirigé un atelier de miniaturistes, il se peut que cette singulière décoration s'agrémentait de petites enluminures.

Premier juré de la Gilde de Saint-Luc en 1495-96 et en 1498-99, Gérard David fut doyen de la corporation en 1501. Il avait épousé en 1496 une miniaturiste de talent, Cornelia Cnoop, fille du doyen des orfèvres. Son beau-père était riche et ce mariage, semble-t-il, assura à maître Gérard les meilleures relations dans la société patricienne et la haute bourgeoisie de Bruges. En 1508 l'artiste fut admis dans la confrérie de Notre-Dame de l'Arbre Sec, laquelle entretenait entre Damme et l'Écluse une chapelle franciscaine qui devait probablement son nom à quelque arbre des environs... Cette confrérie pieuse ne comprenait que des membres laïcs appartenant à la partie la plus riche de la population brugeoise. Le couvent des Carmélites de Sion auquel Gérard David offrit en 1509 le magnifique retable du musée de Rouen était considéré également comme l'une des fondations religieuses les plus aristocratiques de la ville.

Maître Gheeraert fut le peintre de ce milieu pieux et riche, et, certes, son art de douceur et d'élégance se rapproche beaucoup de celui de Memlinc, mais les mêmes modèles, les mêmes exemples s'offraient aux yeux du disciple, chez qui dès lors il ne faut point s'étonner de rencontrer des images parentes. Toutefois, parvenu à la maturité de son art, Gérard David peint des compositions admirablement personnelles par le sentiment et la beauté d'aspect. Au troisième stade de sa carrière il réalise la parfaite synthèse de ses connaissances et domine tous les facteurs de son inspiration. Il agrandit ses compositions, y place des figures plus nombreuses, aborde des sujets dramatiques; mais de plus en plus il s'avère comme un peintre fidèle de l'âme. C'est le reflet des vies intérieures qui rend ses figures éloquentes et l'harmonieux équilibre de ses œuvres — Memlinc lui a livré le secret des rythmes architectoniques et il en use comme d'un trésor personnel, — contribue à nous élever dans les sphères de la plus parfaite sérénité. Une influence méridionale, pensons-nous, a fixé définitivement ce sens de l'équilibre en même temps qu'elle éveillait chez l'artiste le désir des simplifications et la notion nouvelle d'un clair-obscur expressif. Gérard David serait-il le premier de nos italianisants? Pourquoi non? Rien ne contrarie l'hypothèse d'un voyage du maître en Italie avant l'époque de son doyenné et l'on relève dans ses œuvres postérieures assez de particularités propres à le justifier.

(1) Cf. Wurzbach. *Kunstler Lexikon.*

*
* *

Par ordre chronologique, les deux magnifiques tableaux de justice conservés au Musée Communal de Bruges s'inscrivent en tête des œuvres de la période de maturité. « Ces tableaux ont fourni le point de départ pour la réhabilitation de Gheeraert David et l'identification de son œuvre (1). »

Peu après la révolte de la célèbre cité flamande contre Maximilien, l'écoutête de Bruges, Peter Lanchals, et d'autres magistrats ayant été, à tort ou à raison, accusés de prévarication furent jugés, condamnés et décapités. Les nouveaux magistrats, nommés par le roi de France, commandèrent à David deux tableaux de justice pour les rappeler à la nécessaire incorruptibilité de leur charge, comme les tableaux de Roger van der Weyden et de Thierry Bouts le faisaient pour leurs collègues de Bruxelles et de Louvain. Au lieu de raconter la triste histoire de Peter Lanchals, Gérard David exposa, en deux compositions, l'histoire du juge Sisamnès rapportée par Hérodote et que les érudits de Bruges connaissaient sans doute par une version de Valerius Maximus (2).

Dans la première composition (Fig. CXII), Cambyse prononce son jugement sur le magistrat prévaricateur et c'est une noble et élégante figure que celle de ce roi vêtu de brocart et d'hermine qui, de ses doigts ornés de bagues, énumère les chefs d'accusation. Le juge sur son trône semble interdit, et regarde droit devant lui, tandis qu'on l'arrête. Une vingtaine de personnages assistent à la scène. Dans le fond s'ouvrent deux baies cintrées qui laissent apercevoir un carrefour de Bruges offrant une assez grande ressemblance avec la place Saint-Jean fermée par l'ancienne *Poorters looge*. Sur cette place, une grande maison bourgeoise avance son perron recouvert d'un toit en voûte et l'on voit, dans cette sorte de niche, un homme remettant un sac d'or au juge. Examinons bien le décor de la scène principale. Une ornementation italienne le rehausse. A droite et à gauche du trône sont incrustés des médaillons en camaïeu avec des allégories. L'un représente l'Abondance à laquelle un homme armé d'une massue tend une pomme; l'autre montre Vénus, Cupidon et un troisième personnage qui pourrait être Marsyas. On retrouve des ornements pareils dans les miniatures florentines. Au-dessus du trône des amoretti tiennent des guirlandes de fleurs, de feuillages et de fruits semblables à celles que l'on remarque dans les madones attribuées

(1) Hulin. *Catalogue Critique.*
(2) Cf. Weale. *Bruges et ses Environs.*

aux dernières années de Memlinc. Et Mantegna plus que Crivelli se reconnaîtrait dans ces éléments décoratifs. Les écussons peints au-dessus des guirlandes sont ceux de Philippe le Beau et de Jeanne d'Aragon.

L'autre tableau (Fig. CXIII) représente le supplice de Sisamnès et c'est une terrible scène d'écorchement. « Sisamnès, un des juges royaux, ayant rendu un jugement inique pour une affaire d'argent, raconte Hérodote, le roi Cambyse le fit égorger et écorcher; puis il ordonna de couper des lanières de sa peau et il en fit tendre le siège sur lequel s'asseyait Sisamnès lorsqu'il rendait ses jugements. Cambyse nomma juge le fils de Sisamnès, à la place de son père et lui recommanda de se rappeler celui sur le siège duquel il jugeait » (1). Non loin de la galerie ouverte où il a été saisi et où reparaissent les amoretti et les guirlandes mantegnesques, le juge est étendu nu sur la table du supplice, le pied et le bras droits attachés par des cordes, la poitrine calée par des pitons de fer plantés aux aisselles. Quatre hommes procèdent à l'écorchement; les muscles de la jambe gauche sont à vif et le bourreau, couteau dans les dents, retourne la peau du pied comme on ferait d'un gant. Tout cela est peint avec un réalisme précis et cruel par un artiste que son instinct destinait à l'interprétation des plus saintes béatitudes. Mais telle était la conscience d'alors et la simplicité des peintres de ce temps qu'ils mettaient autant de justesse à peindre les scènes horribles qu'à traduire les émotions et les douceurs du mysticisme. Avec plus de virtuosité, mais avec une même égalité d'âme, Gérard David renouvelle le paradoxe du religieux Thierry Bouts peignant le supplice de saint Erasme. Dans la galerie du fond, la peau de Sisamnès remplace sur le trône du juge le drap d'or que l'on voit dans le premier tableau et le fils de l'écorché est assis à la place de son père. Une dizaine de personnages entourent le nouveau juge qu'un plaideur placé devant une colonne de porphyre rouge se prépare, dirait-on, à corrompre car il porte la main à son escarcelle.

Les aspirations et les connaissances de Gérard David se manifestent plus clairement dans le *Jugement*. On songe encore à Thierry Bouts devant certains personnages, mais l'unité de l'action est ici plus accentuée. Gérard David vise au grand style et il serait bien surprenant qu'il ne dût point à quelque influence méridionale l'ampleur nouvelle qu'il déploie dans l'art de la composition. Mais ses personnages, encore trop serrés, ont toujours les têtes au même niveau et à cet égard le peintre de la *Légende de Sisamnès* ne s'écarte point de la convention établie par Gérard de Saint-Jean dans ses beaux tableaux corporatifs du Musée de Vienne. Il est amusant de

(1) Weale. *Bruges et ses Environs*, p. 57.



CXII. — GERARD DAVID

Le Jugement de Cambyse (pp. 147, 148, 149)

(Musée Communal de Bruges).



CXIII. — GERARD DAVID

Le Supplice du juge prévaricateur (p. 148)

(Musée Communal de Bruges)



CXIV. -- GÉRARD DAVID

Adoration des Mages (p. 149)

(Musée royal de Bruxelles).



CXVIII. — GÉRARD DAVID

La Transfiguration (p. 153)

(Eglise Notre-Dame, Bruges).

constater que tout en apportant à l'art du Nord des éléments rénovateurs dans un sens à la fois plus largement décoratif et plus nettement psychologique, (serai-je le premier, devant ces peintures brunes, à songer à Léonard de Vinci?) Gérard David a prouvé de la plus spirituelle manière qu'aucune prouesse technique ne lui était interdite. A droite du roi Cambyse, dans le tableau du *Jugement*, est un soldat dont le casque miroitant reflète une image très minutieuse de l'église Saint-Jean à Bruges. Jean van Eyck eût applaudi à ce trait par lequel, en passant, Gérard David nous fournit l'attestation de ses mérites de miniaturiste.

En 1498 le maître termina pour l'Hôtel de ville de Bruges un *Jugement dernier* qui est perdu, puis il faut attendre jusqu'à l'année 1507 pour rencontrer une œuvre datée : le retable de Jean des Trompes conservé au Musée communal de Bruges. Mais on peut considérer comme appartenant à cette époque de parfaite maturité quelques-unes des plus belles œuvres de l'artiste : les *Noces de Cana* du Louvre, l'*Evêque avec trois saints* et le retable de *Sainte Catherine* de la National Gallery, le *Saint Jérôme* de l'Institut Staedel, le *Dieu le Père avec deux anges* de la collection Schickler à Paris, de forme cintrée, qui pourrait bien être la partie supérieure d'un polyptyque et dont les anges n'ont leurs pareils que dans les miniatures flamandes du temps, — Gérard David peintre ayant trouvé bon une fois de plus de recourir à la collaboration de David enlumineur.

La précieuse et très somptueuse *Adoration des Mages* du Musée de Bruxelles (Fig. CXIV) doit avoir été peinte peu de temps après la *Légende de Sisamnès*. C'est un joyau des plus caractéristiques et le seul fait qu'on l'ait tenu longtemps pour un Jean van Eyck atteste la beauté technique de l'œuvre. Quelques types sont empruntés à Memlinc et même à van der Goes ; mais l'œuvre est personnelle par la force du modelé, la manière un peu rougeâtre de traiter les visages masculins, la douceur toute spéciale de la Vierge, enfin par la composition qui est tout à fait propre à Gérard David. Cette *Adoration des Mages*, par l'ordonnance générale, marque l'aboutissement des diverses *Nativités* peintes par le maître. C'est une œuvre définitive, sans être l'œuvre définitive. Les personnages sont encore très rapprochés les uns des autres. Mais quelle liberté dans leur disposition scénique et dans leurs attitudes si on les compare aux figures des *Nativités* de Roger van der Weyden et de Memlinc ! Et encore une fois, même devant cette œuvre où l'âme traditionnelle parle sur tous les visages, je ne puis m'empêcher de croire à l'action émancipatrice d'un idéal lointain encore, mais de moins en moins ignoré.



Le retable de Jean des Trompes, autre chef-d'œuvre de la maturité (Fig. CXV, CXVI et CXVII), était tenu autrefois pour un Memlinc. Partageant cette croyance, Vitet préférait ce triptyque à toute la production du peintre de l'Hôpital. La description qu'il en donne est d'ailleurs parfaite : « Le sujet du panneau central est le divin baptême dans les eaux du Jourdain. Pas l'ombre de couleur locale, je n'ai pas besoin de le dire... La tête du Sauveur, son corps surtout, laissent à désirer. Le nu est toujours l'écueil de la peinture de ce temps, surtout dans les pays du Nord. Mais le saint Jean, quelle sublime figure! quelle sainte humilité! quelle austère componction dans ces traits amaigris! quel regard soumis et prophétique! Puis vers le premier plan, voyez cet ange qui vous tourne le dos, à genoux sur le bord du fleuve, préparant le précieux tissu qui tout à l'heure, au sortir des eaux, va couvrir le corps du Sauveur... Et maintenant regardez les volets, votre admiration va peut-être s'accroître... » Et Vitet remarquant dans le paysage des mérites qu'il n'avait pu constater dans les tableaux de Memlinc, ajoute avec la plus entière raison : « Il n'y a pas jusqu'aux arbres, aux rochers, aux gazons qui ont aussi ce double caractère de vérité et de noblesse. Il faut recommander aux peintres de paysage l'étude de ces volets ; (que n'ajoute-t-il de la partie centrale?) ils ont tous des leçons à y prendre, aussi bien ceux qui veulent reproduire tous les accidents du feuillage et tombent dans la découpure, que ceux qui, barbouillant leurs arbres, font de la mousse au lieu de feuilles. Ils apprendront de ce vieux maître que pour tout rendre, il faut savoir choisir. Que manque-t-il à ces grands hêtres s'élevant en bouquet dans cette gorge de rochers? Quel détail, quel brin d'herbe le peintre a-t-il oublié? Et cependant quelle harmonie! Le grand Ruysdael et Hobbema lui-même, ce merveilleux faiseur de feuilles, ont-ils mieux compris la nature? Qu'ont-ils fait de plus vrai, de plus mystérieux, de plus rêveur que cet intérieur de forêt?... » Nous ajouterons que ce paysage fait penser aux fonds des œuvres lombardes de la même époque, avec ses lointains bleuâtres et accidentés; nous verrons désormais se multiplier dans l'art flamand ce décor de roches lointaines et azurées dont la formule est empruntée à l'art italien. Certains croient reconnaître la main de Joachim Patenier dans ce paysage du retable de Jean des Trompes; mais l'unité technique de l'œuvre contredit cette opinion. Pourtant le site est d'un maître qui individualise les arbres, les terrains, les plantes, tandis que les figures, par leur disposition tout au moins, laissent entrevoir un souci nouveau de style. Gérard David suivait le courant qui exigeait plus de ressemblance dans l'image



CXV. — GÉRARD DAVID

Le Baptême du Christ. Retable de Jean des Trompes (p. 150)

(Musée Communal de Bruges).

de la nature inanimée et tendait à la synthèse de la figure vivante. Le bel ange du premier plan avec sa chape traditionnelle et cassurée à la façon des van Eyck n'est plus un portrait, c'est une figure idéale. Et si le manteau de saint Jean-Baptiste, comme celui de l'Ange, se plisse à l'ancienne manière, les petits personnages du second plan, saint Jean-Baptiste prêchant et le Précurseur montrant le Christ à trois de ses disciples, sont vêtus de manteaux aux draperies *classiques*. Là du moins les traces de contemporanéité s'effacent entièrement. C'est signe que le peintre est gagné à une esthétique nouvelle.

L'intérieur du volet gauche (Fig. XCVI) montre d'un côté Jean des Trompes avec son fils Philippe, tous deux patronnés par saint Jean l'Évangéliste, exquise figure où se mélangent d'une façon presque ingénue la religiosité médiévale et les tendances vers la beauté absolue. On remarquera dans ce panneau deux petits personnages dont l'un est costumé comme le Scapin des comédies de Molière; c'est, à mon avis, une addition du XVIIe siècle. Sur l'intérieur du volet de droite sont groupées la première femme de Jean des Trompes, Elisabeth van der Mersch, morte en 1502, ses quatre filles et sainte Elisabeth. Et l'on peut, cette fois encore, citer Vitet : « Regardez les volets, votre admiration va peut-être s'accroître; vous n'y trouvez pourtant que de simples portraits; mais ces figures agenouillées sont disposées avec tant d'art dans un fond de paysage qui va se rattachant aux rives du Jourdain, elles encadrent si bien la scène principale en même temps que par leur ferveur elles y sont comme associées, ces jeunes filles ont des regards si limpides et si modestes, leur mère les recommande à Dieu de si bon cœur, le père est si loyal et le fils si honnête, ils sont tous à la fois si pleins de vie et si bien vus sous leur plus noble aspect, que cette simple scène de famille s'élève à la hauteur d'un poétique tableau.. » Vitet n'a point connu l'extérieur des volets (Fig. CXVII). Ils représentent d'un côté la seconde femme de Jean des Trompes, Madeleine Cordier, qui mourut en 1509. Elle est accompagnée de sa fille et de sa patronne, et le groupe est présenté dans un décor où de hautes baies cintrées disent la connaissance que le peintre avait de la nouvelle architecture italienne. Sur l'autre revers la Madone et l'Enfant Jésus. Nous savons par les textes d'archives que Gérard David était un homme fort pieux; mais pour être fixé à cet égard il suffit de voir les physionomies de ses donateurs, de leurs patrons et patronnes, de ses vierges au regard généralement baissé et qui n'ont plus le sourire un peu mondain des vierges de Memlinc. Elles restent toutefois infiniment gracieuses, les madones de maître Gheeraert, mais leur élégance est plus simple, moins soumise aux modes du jour que celle des vierges de maître Hans, et enfin il est fort rare que leur divin Enfant apparaisse complètement dévêtu.

Les autres œuvres du plein épanouissement de Gérard David sont : trois volets de retable au Musée Brignole à Gênes, un *Saint Michel* au Musée Impérial de Vienne, une très belle *Annonciation* de la collection du prince de Hohenzollern à Sigmaringen (très attirante par la simplicité de son décor, le sentiment d'une Vierge digne de Roger van der Weyden et l'incomparable distribution de la lumière), enfin le fameux retable du Musée de Rouen. Cette dernière œuvre est considérée généralement comme le chef-d'œuvre de l'artiste qui l'offrit aux Carmélites du couvent de Sion à Bruges en 1509 (1). Au centre du tableau la Vierge porte sur ses genoux l'Enfant Jésus tenant entre les mains une grappe de raisins, symbole de l'Eucharistie. Diverses saintes entourent la madone et sur le côté à gauche du spectateur, le peintre s'est représenté lui-même. Il se pourrait que quelques-unes des virginales créatures représentées fussent des portraits. Mais par la présence de deux anges d'allure classique, par l'absence de décor brillant, la simplicité des visages, le rythme de l'ordonnance et la distribution décorative des figures, l'œuvre accuse une orientation nette vers un art de synthèse de plus en plus prononcée. Gérard David toutefois n'est point gagné à la renaissance païenne et à voir la constance avec laquelle il habille l'Enfant Jésus (voyez aussi l'enfant divin du retable de Jean des Trompes) on imagine volontiers que ce pieux Flamand, épris de belles formes, a entendu la voix de Savonarole prêchant aux artistes le respect de Platon et l'amour de la vertu chrétienne.

*
* *

La visite faite par Gérard David à Anvers détermina une quatrième et dernière période de sa production. Le maître fut reçu en 1515 par la gilde anversoise et y rencontra Quentin Metsys qui incarnait brillamment l'école nouvelle de plus en plus attirée par la réalité, le mouvement et les mises en page décoratives. Gérard David s'inquiéta de ces recherches et la trace en est sensible dans un *Golgotha* du Musée Brignole à Gênes, une *Adoration des Rois* et une *Piéta* de la National Gallery, un *Repos en Égypte,* de la collection R. Kann à Paris, une *Sainte Famille* de la collec-

(1) La *Madone* de Rouen fut vendue à Bruxelles en juillet 1785 lors de la suppression des couvents. Elle se retrouva au Louvre où les inventaires l'attribuèrent à Memlinc, et la font provenir de l'émigré Miliotti (?). En 1803, le Musée de Paris la donna à la ville de Rouen. Les volets ont disparu. Ils n'avaient probablement pas grande valeur; Gérard David les avait laissés en bois, sans peinture; celle-ci y fut exécutée plus tard, on ne sait par qui, ainsi que le constate l'inventaire du couvent (trad. du flamand par Weale) : « . . les volets du susdit tableau n'étaient peints ni à l'extérieur ni à l'intérieur, et actuellement, en 1536, on les a ôtés pour les peindre et vernir... ». Cf. *Journal des Beaux-Arts*, 1869, p. 52.



CXVI. — GÉRARD DAVID
Intérieur des volets du retable de Jean des Trompes (p. 151)
(Musée Communal de Bruges).



CXVII. — GÉRARD DAVID
Extérieur des volets du retable de Jean des Trompes (p. 151)
(Musée Communal de Bruges).

tion Martin et enfin dans une *Transfiguration* de l'église de Notre-Dame à Bruges. (Fig. CXVIII). Cette dernière œuvre n'est agréable ni comme coloris, ni comme ordonnance. Gérard David ne réalise plus la synthèse des éléments nouveaux qui affluent dans l'art. Les temps harmonieux de la maturité sont passés. Les trois apôtres du premier plan ont des attitudes mouvementées, diverses, mais gauches. Le Christ est une noble figure, mais qui semble rigide à côté des disciples agités. On retrouve dans le fond les petits personnages aux draperies classiques du *Baptême* de Jean des Trompes et le paysage un peu maigre peut-être, — ce qui surprend chez David, — est plein d'expression et d'une douceur comme péruginesque.

A côté de ces pages où le sentiment pathétique nouveau cherche en vain sa forme équilibrée, le maître a peint dans les dernières années de sa vie une série de petites madones adorables où toute la grâce de Bruges se concentre et se survit de la manière la plus poétique, la plus humaine. L'une de ces Vierges est au Musée de Bruxelles. (Fig. CXIX) C'est une délicieuse « petite maman » qui donne le potage à l'enfant. Le petit Jésus est si enchanté qu'il ne veut perdre une goutte et s'apprête à lécher la cuillère... Par une baie quadrangulaire, un petit paysage où des cygnes glissent sur un étang semble la divination du Minnewater actuel. Bruges portait une dernière fois bonheur à son enfant adoptif et Gérard David peignit plusieurs versions de cette œuvrette exquise (musées de Gênes, de Strasbourg, collection Traumann à Madrid) toujours avec un égal bonheur.

* * *

Tout en perpétuant les traditions religieuses de l'art flamand, tout en s'affirmant dès ses premières œuvres comme le peintre de la vie contemplative, tout en s'identifian en quelque sorte avec Bruges, capitale de nos peintres gothiques, Gérard David a écouté les enseignements qui venaient d'Italie. Qu'il ait connu les voies nouvelles de l'art par un voyage au delà des Alpes ou de quelque autre manière, peu importe après tout. Il est certain que sa vision, très traditionnaliste, est comme animée de pressentiments et annonce les destins nouveaux de la beauté. Ce qui émerveille toujours c'est l'extrême précision technique que le maître allie à sa large intelligence des aspirations de son temps ; peut-être à cet égard ce Hollandais, naturalisé brugeois, est-il en certaines pages plus près de van Eyck qu'aucun autre maître flamand. Il est hors de doute que Gérard David fut un grand miniaturiste. Il a, semble-t-il, dirigé avec sa femme un atelier d'enluminure. Les *Notizie* de l'Anonyme de Morelli indiquent

Girardo de Guant parmi les auteurs du célèbre bréviaire Grimani conservé à la bibliothèque Marciana de Venise (1). Ce Girardo est sûrement maître Gheeraert David. On retrouve sa manière, ses types, ses paysages, ses groupements dans les deux tiers des compositions, et il y a telle page, — l'adorable assemblée entre autres des saintes Cunégonde, Gudule, Catherine, Agnès et Gertrude, groupées autour de la Vierge, — où les physionomies sont identiques à celles du merveilleux retable de Rouen. Au début des temps modernes, ce Bréviaire Grimani est le chant du cygne d'un art où nos ancêtres ont brillé au premier rang ; c'est de plus une flamme suprême de Bruges, ce foyer de beauté où des maîtres de génie, dès le début du XV[e] siècle, avaient assuré l'immortalité à l'âme flamande, de cette Bruges qui allait mourir bientôt après avoir impressionné par son art le monde chrétien tout entier.

Il est significatif que le nom de Gérard David soit attaché à cette œuvre exécutée sans doute à Bruges et jalousement conservée à Venise. C'est avec le peintre de la *Légende de Sisamnès* que la peinture et la miniature brugeoises jettent leur dernier éclat original. Déjà l'italianisme peut se reconnaître dans les œuvres de David et en particulier dans le Bréviaire Grimani. Anvers assure le triomphe des tendances nouvelles et les plus remarquables successeurs de maître Gheeraert, — Joachim Patenier, Jean Gossaert, le Maître des demi-figures, — prennent rang dans l'école anversoise. Pourtant l'exemple de Gérard David fut écouté à Bruges même par Albert Cornélis, Ambrosius Benson, Adrien Ysenbrant. Ils furent fidèles à l'antique et douce cité comme leur maître, lequel désira dormir son sommeil suprême au cœur même de la ville. Gérard était mort à la date du 15 août 1523. Et quel emplacement convenait mieux à son tombeau et à celui de sa femme que l'endroit qu'il avait choisi ? Maître Gérard et Cornelius Cnoop furent inhumés, côte à côte, sous la gigantesque tour de Notre-Dame. Quand nous contemplons les vieux clochers de Flandre, que de souvenirs glorieux nous les voyons ériger à la lumière du ciel !

(1) Cf. notre Bibliographie.

CXIX. — GERARD DAVID

La Madone et l'Enfant (p. 153).

(Musée royal de Bruxelles).



CXXV. — JAN VAN EECKELE

Mater Dolorosa (p. 163)

(Cathédrale Saint-Sauveur, Bruges)

XVIII

Albert Cornélis.

Cet artiste fleurissait à Bruges dans le premier tiers du XV[e] siècle (1). En 1515 il avait un élève du nom de Pierre Verhaegt. Le 2 septembre 1518 il devint deuxième juré de la Gilde de Saint-Luc. Sa femme, Catharina de Ghezelle, lui donna trois enfants; l'un d'eux, Nicolas, fut maître en 1542. Albert Cornélis était mort en 1532. Tels sont les maigres renseignements recueillis sur ce peintre.

On ne connaît de lui qu'un seul tableau : *Le Couronnement de la Vierge* de l'église Saint-Jacques de Bruges (Fig. CXX). Des documents retrouvés par M. Weale montrent que les donateurs — les doyens des Foulons, — firent des difficultés pour accepter l'œuvre parce qu'elle n'était pas entièrement de la main d'Albert Cornélis. Celui-ci eut recours à un ou plusieurs aides, — sans doute à ce Pierre Verhaegt qui était entré dans son atelier en 1518. Le *Couronnement de la Vierge* fut exécuté entre les années 1517 et 1522. Il fut payé avec les volets (disparus) la somme de trente livres de gros. Il est à supposer que les volets seuls furent exécutés en collaboration.

La partie conservée est d'une remarquable unité de conception et d'exécution. Les neuf chœurs des anges assistent au *Couronnement ;* au premier plan se tiennent

(1) Cf. Les ouvrages cités de Wurzbach, Bodenhausen (*Gerard David*), Friedländer (*Meisterwerke*). Weale (*Beffroi* et *Bruges* et Hulin (*Catalogue*).

David et Ezéchiel déployant des banderoles. Dans la partie supérieure, Dieu le Père et Dieu le Fils couronnent Marie et sont assis sur un trône en style plateresque, une des premières variétés du décor renaissance. Saint Michel dans le bas porte une armure d'aspect italien avec des rinceaux, arabesques et chimères. L'empreinte de Gérard David se reconnaît dans les types et aussi dans la noblesse des figures. Il est à remarquer toutefois que les bouches, très petites, sont sans individualité.

M. Friedländer croit que la *Madone* planant dans les nuages, de la collection Willet à Brighton, est de la main d'Albert Cornelis.



CXX. — ALBERT CORNELIS

Le Couronnement de la Vierge (p. 155).

(Eglise Saint-Jacques, Bruges).

XIX

Adrien Ysenbrant.

Isenbrant, Ysenbrant ou Hysebrant vint de Harlem. Il s'installa avant l'année 1510 à Bruges où il fut, suivant Sanderus, le disciple de Gérard David « Adrianus Isebrandus brugensis, *Gerardi Davidis* pictoris Veteraquensis *discipulus* fuit, in nudis corporibus, et vultibus humanis delineandis egregius » (1). Mais on a fait très justement remarquer que le mot *discipulus* ne devait pas être pris au sens professionnel du mot; il y a tout lieu de croire qu'Adrien Ysenbrant était un artiste formé en arrivant à Bruges; il fut admis comme franc-maître dans la gilde de Saint-Luc le 29 novembre 1510 et Gérard David, dont il adopta la manière, l'employa sans doute comme collaborateur (très probablement pour les *Noces de Cana* du Louvre). Adrien Ysenbrant occupa une situation importante parmi les peintres brugeois. Il fit partie huit fois du serment comme *vinder*, depuis 1516-1517 jusqu'en 1547-1548; il fut deux fois gouverneur en 1526 et en 1537. Sa première femme s'appelait Marie Grandeel; la seconde était la fille unique de Jean de Haerne. L'artiste mourut en 1551, ayant exercé son art pendant plus de quarante ans à Bruges. Les poètes le célébrèrent et l'un d'eux, J.-P. van Male, dit que la voix seule manquait à ses figures : *zoo zagt, zoo levendig, zoo keurig afgmemaeld*, peintes avec tant de douceur, de vie, de soin...

(1) Cf. Hulin. *Catalogue*, p. 45.

Il n'existe aucune peinture qui puisse être attribuée avec une exactitude absolue à Adrien Ysenbrant, ni aucun document se rapportant à l'une de ses œuvres supposées. On lui attribue aujourd'hui une certaine partie des œuvres que Waagen groupait jadis sous le nom de Mostaert. L'œuvre type de cet ensemble est le diptyque consacré à Notre-Dame des Sept-Douleurs par Barbara de la Meere, veuve de Joris van de Velde, bourgmestre de Bruges. L'un des panneaux de ce diptyque est à l'église Notre-Dame de Bruges (Fig. CXXI); l'autre est au Musée de Bruxelles (Fig. CXXII).

L'identification du maître de Notre-Dame des Sept-Douleurs avec Ysenbrant a été proposée par M. Hulin. L'auteur du diptyque de Barbara de la Meere est en effet un très proche disciple de Gérard David, peut-être même en est-il le plus proche. L'abondance de ses productions fait supposer une carrière très longue, et sa peinture a les caractères que le poète van Male distingue dans celle d'Ysenbrant : elle est douce et fort soignée. Ajoutons que l'invention et le dessin sont assez pauvres; mais le coloris très transparent et le modelé gracieux et recherché rachètent ces imperfections. « Nous ne connaissons aucun peintre brugeois, dit M. Hulin, auquel les textes de l'historien Sanderus et du poète van Male puissent s'appliquer d'une manière aussi justifiée qu'au maître des Sept Douleurs de la Vierge. »

Le volet conservé à l'église Notre-Dame de Bruges (Fig. CXXI) est d'un coloris plein de suavité et de morbidesse; la Vierge rappelle les figures féminines de Gérard David mais le type s'est encore affiné. Sept médaillons entourent cette émouvante Madone et représentent les Douleurs de la Reine des Martyrs. Le volet du Musée de Bruxelles (Fig. CXXII) montre Joris van de Velde, bourgmestre de Bruges, membre de la Confrérie du Saint-Sang, sa femme Barbe Le Maire (ou de la Meere), leurs neuf fils, leurs cinq filles, saint Georges et sainte Barbe. Dans les archives de Notre-Dame de Bruges il est dit que la veuve van de Velde était *festo Dolorum Virginis Mariæ multum affectata*. « Le portrait de Joris est fait après décès, ainsi que ceux de la plupart des enfants. Celui de sa veuve est exécuté d'après nature. Comme Joris mourut en 1528 et Barbara en 1535, le tableau doit avoir été exécuté entre les deux dates extrêmes » (1). Ne travaillant pas exclusivement d'après modèle, l'artiste adopte, pour un certain nombre de figures, un type uniforme où se retrouvent sans doute les signes physionomiques marquants de la famille van de Velde. Il est difficile de retrouver dans l'auteur de ce panneau le portraitiste que célèbre Sanderus. Le Musée de Bruxelles possède aussi le revers de ce volet; c'est une grisaille qui reproduit avec variante le sujet du panneau principal.

(1) Hulin. *Catalogue*, p. 47.



CXXII. — ADRIEN YSENBRANT

Joris van de Velde et sa famille. Volet de la N.-D. des Sept-Douleurs (p. 158)

(Musée royal de Bruxelles).



CXXI. — ADRIEN YSENBRANT

Notre-Dame des Sept-Douleurs (p. 158)

(Eglise Notre-Dame, Bruges).

On trouve des œuvres du Maître des Sept-Douleurs aux musées d'Anvers, Munich, Londres, Madrid, Francfort, Berlin, Aix-la-Chapelle, New-York, dans diverses collections étrangères, dans quelques collections belges (Visart de Bocarmé à Bruges, Scribe à Gand, Mayer van den Berghe à Anvers) et enfin à l'église de Saint-Sauveur de Bruges. On est tenté de lui attribuer aussi l'importante *Adoration des Mages* du dôme de Lubeck, un grand triptyque daté de 1518, où l'on voit deux belles figures d'*Adam et Ève* qui, mieux que les portraits de la famille Van de Velde, font penser aux lignes de Sanderus : « *Adrianus Isebrandus brugensis,... in nudis corporibus et vultibus humanis delineandis egregius...* »

XX

Ambrosius Benson.

Il existe au Musée d'Anvers une œuvre de haut intérêt et d'assez grande dimension qui relève de la manière de Gérard David : la *Deipara Virgo annoncée par les prophètes et les sibylles,* (Fig. CXXIII) et l'on trouve dans le même Musée une variante de l'une des figures féminines de ce tableau : le *pseudo-portrait de Jacqueline de Bavière* qui servit de point de départ à Waagen pour la fausse identification de l'œuvre de Mostaert. MM. Friedländer et Justi ont restitué un nombre d'œuvres assez considérable au Maître de la *Deipara Virgo* d'Anvers et comme l'un des tableaux de cet artiste, une *Sainte Famille* du Musée germanique de Nuremberg, est monogrammé *A. B* et daté de 1527, M. Hulin a proposé d'identifier l'auteur avec Ambrosius Benson, le seul peintre brugeois de quelque importance qui portât ces initiales à cette époque. Benson serait né en Lombardie. Reçu franc-maître à Bruges le 21 août 1519, il figure en qualité de « vinder » parmi les membres du Serment de la Confrérie de Saint-Luc en 1521, 1539 et 1545, devient gouverneur en 1540' et connaît deux fois les honneurs du doyenné (1537 et 1543), — fait rare qui ne se présente, au XVIe siècle, que dans les carrières de Gérard David et Jan Prévost. « Ambrosius Benson paraît régulièrement aux foires de Bruges et est cité dans divers actes. Encore vivant le 6 août 1547, il est déjà décédé le 4 août 1550, date d'un acte dans lequel est citée sa veuve. Nous n'avons pas trouvé son nom dans le registre des peintres



CXXIII. — AMBROSIUS BENSON

La Deipara Virgo annoncée par les Prophetes et les Sibylles (pp. 160 et 161)

(*Musée d'Anvers*).



CXXIX. — JEAN PRÉVOST

Le Martyre de sainte Catherine (p. 168)

(*Musée d'Anvers*).

d'Anvers ; ce doit être par suite d'une omission, car son fils Jan Benson y fut reçu *comme fils de maître* (1) ».

Les caractéristiques des œuvres groupées sous le nom de Benson ont été fort bien définies par M. Bodenhausen (2) : modelé accentué des figures, doigts exceptionnellement longs et fins, disposition rythmique et systématique des chevelures, suivant le style du Maître des demi-figures de femmes avec lequel le peintre de la *Deipara* d'Anvers a les plus grandes affinités, prédilection pour les vêtements féminins de velours pourpre relevés d'hermine également comme le Maître des demi-figures. Le paysage accuse l'influence de Gérard David par la forte individualisation des arbres. Les principales œuvres de cet artiste sont la *Sainte Famille* du Musée germanique de Nuremberg, une très décorative *Madone trônant entre deux saintes* de la collection Martin Le Roy à Paris, une *Madeleine lisant* de la même collection, un *Repos en Égypte* du Palais Durazzo à Gênes (mal conservé) ; cinq beaux fragments de retable : la *Vie de sainte Anne*, conservés au Prado et provenant d'un couvent de Dominicains de Santa-Cruz à Ségovie, quelques autres œuvres de moindre importance dispersées en Espagne, enfin les deux tableaux du Musée d'Anvers.

La *Deipara Virgo* ornait jadis la Chapelle Rockox à l'ancienne église des Rédemptoristes d'Anvers (Fig. CXXIII). La Vierge dans la partie supérieure se détache sur un nuage chrome qui va se fondre dans des tonalités rubescentes et cet effet semble emprunté au Maître de Moulins, lequel est en outre rappellé assez vivement par les anges disposés autour de Marie. Les prophètes ont le teint bistré et les barbes sombres de bien des personnages de Gérard David ; leurs visages sont d'un relief remarquable. Les figures de sibylles rappellent les modèles du Maître des demi-figures au point de croire qu'elles en sont le prototype. Quant à l'influence lombarde que l'on a signalée chez le Maître de la *Deipara* d'Anvers, si tant est que Benson a peint cette œuvre, et si Benson est bien né en Lombardie, elle peut s'expliquer par des souvenirs du milieu originaire de l'artiste. Mais l'influence italienne, et particulièrement lombarde, devenait générale dans notre art à cette époque et nous l'avons déjà relevée dans les œuvres de Gérard David.

La *Pseudo Jacqueline de Bavière* du Musée d'Anvers est une variante de la Sibylle figurant, mains jointes, dans l'angle gauche du tableau de la *Deipara*. Il existe des copies de ce portrait à l'église des Béguines d'Anvers et dans la collection de Heredia à Madrid.

(1) Hulin. *Catalogue.*
(2) *Gerard David und seine Schule.* Cf. p. 202.

XXI

Le Maître du Saint-Sang.

L'église Saint-Jacques de Bruges possède un triptyque de la *Deipara Virgo des prophéties* (Fig. CXXIV) qui provient de l'église des Frères mineurs et montre dans la partie centrale un ensemble de figures semblable au groupe de la *Deipara Virgo* d'Anvers. Mais la composition de Saint-Jacques serait antérieure et aurait servi de modèle à celle d'Anvers (1). L'auteur est un peintre de l'école brugeoise ; il fleurissait dans le premier quart du XVI[e] siècle et fut très sensible aux nouveautés anversoises. La *Deipara* de Saint-Jacques est son meilleur tableau; le volet représentant saint Jean à Pathmos le montre fidèle aux enseignements de G. David ; l'autre volet le rapproche du célèbre et mystérieux pseudo-Bles.

On a choisi comme type des œuvres de cet artiste une *Descente de Croix* conservée à la chapelle de la Confrérié du Saint-Sang à Bruges. De là le nom provisoire du peintre. On attribue également au Maître du Saint-Sang un triptyque de la collection Weber avec une *Sainte Famille* au centre et plusieurs *Lucrèces* dont l'une est conservée au Musée de Budapest.

(1) A l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, on la retrouve plus développée par Jean Prévost (tableau peint en 1524 pour l'église de Saint-Donatien). Cf. Hulin. *Catalogue*, p. 40.

XXII

Jan van Eeckele (alias van Eeck).

La *Mater Dolorosa* de la cathédrale Saint-Sauveur de Bruges (Fig. CXXV) n'est point sans quelque ressemblance avec la Vierge de la *Piéta* du Saint-Sang. Les deux œuvres gardent l'accent brugeois tout en révélant les traces du pathétique de plus en plus prononcé de l'école anversoise. La *Mater Dolorosa* est postérieure à la *Piéta* et serait l'interprétation d'une œuvre perdue de Quentin Metsys, peinte avant 1500 et dont il existe d'autres copies. Une ancienne tradition attribue le tableau de Saint-Sauveur à Jean van Eyck. M. Hulin ayant relevé sur cette *Mater Dolorosa* les lettres *J* et *E* reliées par un *V*, propose d'identifier l'auteur avec Jan van Eeckele qui vivait dans le deuxième quart du xvie siècle et que les actes désignent parfois sous le nom de Jan van Eeck (très près de van Eyck comme on voit) et même de Van der Heke.

M. Hulin a rassemblé quelques renseignements sur cet artiste. Il fut reçu franc-maître dans la Confrérie de Saint-Luc et de Saint-Éloi à Bruges, en septembre 1534, comme étranger sous le nom de Jan Van der Heke. Il avait déjà acquis la maîtrise ailleurs. Van Mander, qui en fait mention, nous apprend qu'on l'appelait Petit-Jean, *(Klein Hansken)*, qu'il exécutait de bons portraits, qu'il excellait à peindre le paysage d'après nature et introduisait parfois dans ses sites l'image de la Vierge, mais de moyenne grandeur. Le chroniqueur du *Schilderboek* signale chez son oncle,

Claude van Mander, un cabinet muni de vantaux sur lesquels van Eeckele (le *Livre des Peintres* dit Vereycke) avait peint son oncle avec sa femme et ses enfants.

Le monogramme J. V. E. a été retrouvé également sur une *Vision de saint Bernard* du Musée de Tournai qui montre la Madone couronnée par trois anges exquis et contemplée par saint Bernard. Cette œuvre, très archaïsante, est d'un style sensiblement différent, à notre avis, de celui de la *Mater Dolorosa* de Saint-Sauveur. Celle-ci, très largement traitée avec son ample manteau bleu ramené sur sa tête, apparaîtrait comme un tableau caractéristique de notre première Renaissance, n'était le fond d'or — d'ailleurs lourdement restauré — qui lui conserve un aspect de « primitif. »



CXXVI. — JEAN PRÉVOST

Le Triptyque d'Adam van Riebeke (volets de Pourbus?) (p. 166)

(*Musée royal de Bruxelles*).



CXXVII. — JEAN PRÉVOST

Le Jugement Dernier (p. 167)

(*Musée Communal de Bruges*).

XXIII

Jean Prévost.

Pour se rendre nettement compte des différentes phases évolutives de la peinture brugeoise, — de Memlinc aux derniers disciples de Gérard David, — il importe de connaître les éléments nouveaux introduits par l'école anversoise dans le répertoire des formes et des expressions. Cependant nous ne pouvions interrompre l'histoire de l'école de Bruges en passant brusquement à la monographie de Quentin Metsys, le grand représentant de l'art anversois au début du XVIe siècle, le maître qui impose le nouveau style aux peintres de nos provinces. Nous avons préféré parler tout d'abord des successeurs brugeois de Gérard David, et pour ne pas encore quitter Bruges nous ajouterons à ce groupe un artiste qui se rattache bien plutôt à l'école anversoise, mais qui vécut dans la grande métropole de notre peinture primitive et qui nous reporte aux trente premières années du XVIe siècle : Jean Prévost.

Homonyme d'un décorateur qui travailla aux entremets des noces de Philippe le Bon, Jean Prévost ou Provost naquit à Mons en 1462 et mourut en janvier 1529. On ne sait de qui il fut l'élève; maître à Anvers en 1493, il se rendit peu après à Bruges où il acquit le droit de bourgeoisie en 1494. En 1498 il obtint ce droit à Valenciennes où il épousa Jeanne de Quaroube, la veuve du célèbre peintre et miniaturiste Simon Marmion. Elle mourut en 1506 et Jean Prévost épousa Madeleine, fille d'Adrien de Zwaef, sellier. Sa seconde femme mourut le

8 mars 1509, lui laissant un fils, Adrien, qui devint maître à Bruges en 1527. En troisièmes noces l'artiste épousa Catharina Bacureins qui lui donna trois enfants : Thomas (maître à Bruges en 1532) Anna et Marie. Catharina mourut un an avant Prévost.

Doyen des peintres brugeois en 1519-1520, Jean Prévost dirigea durant ce premier doyenné la décoration des rues de la ville de Bruges à l'occasion de la joyeuse entrée de Charles-Quint. En 1521 il hébergea Albert Dürer qui fit son portrait au crayon (Musée de Weimar) et en 1526 il était réélu doyen du métier. M. A.-J. Wauters (1) signale comme paraissant appartenir aux trente premières années de sa carrière (entre 1490 et 1520) une peinture à double face, peinte pour l'abbaye de Flines près de Douai, représentant d'une part une *Vierge glorieuse* et d'autre part le *Jugement dernier* (musée de Douai). Les œuvres datées qu'on lui a restituées appartiennent toutes aux huit dernières années de sa vie : le triptyque d'Adam van Riebeke du Musée de Bruxelles 1521 (Fig. CXXVI), le diptyque *Portement de Croix* du Musée des Hospices de Bruges 1522, la *Deipara Virgo* du Musée de Saint-Péterbourg (inspirée de la *Deipara* de l'église Saint-Jacques de Bruges), le *Jugement dernier* (Fig. CXXVII) du Musée communal de Bruges de l'année 1525. Jean Prévost est encore représenté dans notre pays par le *Martyre de sainte Catherine* du Musée d'Anvers et le diptyque du Musée communal de Bruges : le *Vieillard et la Mort* (Fig. CXXVIII). M. Hulin lui attribue en outre des tableaux conservés aux musées de Berlin (*Adoration des Rois*), de Carlsruhe (*Madone)*, au château de Windsor (*La Vierge, saint Bernard et saint Benoît*), à la National Gallery (*Madone)* et dans diverses collections particulières.

Le triptyque d'Adam van Riebeke montre dans la partie centrale des épisodes de la vie des saints Antoine de Padoue et Bonaventure en deux compositions superposées. Dans la partie inférieure se déroule le miracle de l'âne adorant l'hostie, retracé également par Donatello pour l'autel du Santo à Padoue. Dans la partie supérieure saint Bonaventure, en évêque, est agenouillé devant un autel. Les volets, postérieurs d'une trentaine d'années, sont attribués à Pourbus. Ils représentent à gauche le donateur Adam van Riebeke (né en 1459, trésorier et échevin de la ville de Bruges de 1517 à 1541, mort le 21 décembre 1542) avec l'ange Gabriel conduisant le jeune Tobie ; à droite la donatrice Marguerite Parmentier (morte après 1554) recommandée par sa patronne (2). Les figures de la partie centrale ont la plus étroite parenté avec celles

(1) Catalogue du Musée de Bruxelles.

(2) Cf. pour les détails : A.-J. Wauters. Catalogue.



CXXIV. — LE MAITRE DU SAINT-SANG
La Deipara Virgo des Prophéties (p. 162)
(Eglise Saint-Jacques, Bruges).

CXXVIII. — JEAN PRÉVOST
Le Vieillard et la Mort (p. 167)
(Musée Communal de Bruges).

de Gérard David dont Jean Prévost a subi l'ascendant ; ce sont les mêmes tonalités avec une certaine entente du *sfumato* où se développent les notions que David avait du clair-obscur. Les petites scènes du fond, retraçant les épisodes secondaires de la vie des deux saints, rappellent également le grand disciple de Memlinc. Quant à l'architecture qui leur sert de cadre, elle révèle la pénétration de la Renaissance à laquelle Dürer devait d'ailleurs convertir définitivement Jan Prévost, l'année même où l'artiste montois peignait le triptyque de Riebeke.

Le diptyque du *Portement de Croix* (Musée des Hospices de Bruges) montre d'un côté le Christ portant le bois d'infamie et entouré de personnages grimaçants, et, sur l'autre volet, un excellent portrait de frère mineur. Au revers est peinte une tête de mort dans une niche. — L'esprit macabre et fantaisiste de l'artiste reparaît dans le curieux diptyque du Musée communal de Bruges : *Le Vieillard et la Mort* (Fig. CXXVIII). Derrière une table, un vieillard est assis, la main droite posée sur un livre de comptes, la main gauche tenant un reçu. La Mort lui présente de l'argent et a l'air d'attirer son attention sur le contenu du billet. Derrière la Mort se tient un jeune homme. Cette œuvre énigmatique est inspirée des *Banquiers*, des *Peseurs d'or* mis à la mode par Quentin Metsys. Il a été impossible de déchiffrer d'une manière satisfaisante le texte du reçu remis par le vieillard au squelette. — Les revers de ce diptyque représentent le donateur protégé par saint Jean l'Aumônier (?) et la donatrice protégée par sainte Godelieve.

Le *Jugement Dernier* du Musée Communal de Bruges fut peint en 1525 pour la salle échevinale de l'Hôtel de Ville. « Il paraît que Prévost y avait introduit, parmi les réprouvés, quelques figures d'ecclésiastiques, car, en 1550 le magistrat de la ville chargea Pierre Pourbus d'effacer de ce tableau un char contenant des ecclésiastiques entraînés vers l'enfer » (1). C'est le seul tableau de Jean Prévost qui soit d'authenticité certaine. Le maître avait déjà, semble-t-il, traité le même sujet une quinzaine d'années plus tôt dans un *Jugement Dernier* de la collection Ruffo de Bonneval (2). Mais son style s'est considérablement assoupli dans l'œuvre du Musée Communal, surtout en ce qui concerne le traitement du nu. L'œuvre de 1525 au surplus manque d'unité et le caractère dominant est cette sorte d'incohérence dans le choix des éléments qui se rencontre trop souvent dans les tableaux de nos artistes italianisés du début du XVIe siècle. Derrière un autel en style renaissance s'ouvre le portail gothique du Paradis ; les types féminins font songer aux visages ingénus de Gérard David et l'on

(1) WEALE. *Bruges et ses environs*, p. 65.

(2) Une réplique du *Jugement Dernier* de Bruges est conservée dans la collection von Weber.

aperçoit avec surprise une bienheureuse dansant à la manière des nymphes de Botticelli. Quant au coloris, pâle, laiteux pour les chairs, assez vivement ombré pour les autres parties, il est fort différent de celui du triptyque d'Adam de Riebeke, et plus encore de celui du *Martyre de sainte Catherine* du Musée d'Anvers.

Cette dernière œuvre est d'un faste admirable. (Fig. CXXIX). Par là elle entre en plein dans les visées de la nouvelle école anversoise. Ce martyre est une fête, comme le seront tous les martyres des grands peintres d'Anvers. Un bourreau trapu, vêtu d'un pourpoint vert et de chausses gris-perle, s'apprête à décapiter la Vierge d'Alexandrie dont la tête charmante évoque à la fois les madones de nos derniers gothiques et celles des maîtres léonardesques. Le groupe de Maximin et de sa cour (la tête du cheval de l'Empereur est remarquable), les architectures chargées d'ornements plateresques, le paysage bleuâtre, la scène du supplice de la roue traitée en minuscule scène de genre, — tous ces éléments forment par leur parfaite juxtaposition, leur coloris vivant, fin, soyeux, un tableau vraiment magnifique. Les temps sont passés des scènes de torture mystique que peignait Thierry Bouts, ou des terribles écorchements représentés par Gérard David. Les bourreaux ne disparaîtront pas; mais les martyres deviendront des triomphes, — et si Jean Prévost a peint cette *Sainte Catherine* à Bruges, Bruges ne pouvait plus se reconnaître dans cette peinture de luxe et d'apparat.

Bibliographie du Volume I[1].

Anvers. — Musée Royal des Beaux-Arts. Catalogue descriptif I. *Maîtres anciens*, Jan Boucherij, Anvers, 1905 (traduit par E. van Bladel.)

Baes, Edgar. — *Gérard David et l'élément étranger dans la peinture flamande du XVe siècle au XVIe siècle.* Bruxelles, 1899.

Du même. — *Sur quelques œuvres de Rogier Van der Weyden* (essai de classification chronologique.) *Les Arts anciens de Flandre*, Bruges, 1905.

Bellini-Pietri. — *Catalogo del Museo Civico di Pisa.* Pisa, Tipographia municipale, 1906

Benoit, François. — *Un Gérard David inconnu.* « Gazette des Beaux-Arts », 1er octobre 1904.

Berlin (Königliche Museen zu). — *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*, Vierte Auflage. Speman, Berlin, 1898.

Bertaux, E. — *Les Primitifs Espagnols.* « Revue de l'Art ancien et moderne », décembre 1906.

Blommaert, P. — *Recherches sur l'ancienne École de Peinture flamande.* « Messager des Sciences historiques », Gand, 1841.

Bock, Franz. — *Memling Studien.* Dusseldorf, 1900.

Bode, W. — *La Renaissance au Musée de Berlin.* « Gazette des Beaux-Arts », 1887.

Du même. — *Ein mannliches Bildnis in der Berliner Galerie.* « Jahrbuch der Kön. Preus. Kunstsammlungen ». Berlin, 1896.

Du même. — *Die Anbetung der Hirten von H. van der Goes.* « Jahrbuch der Kön. Preus Kunstsammlungen ». Berlin, 1903, p. 99.

Bodenhausen, E. von. — *Gerard David und seine Schule.* Munich, Bruckmann, in-4, IX, 233 p., 56 fig. 29 pl.

Borgese, A. — *Su di un antico tritico esistente in Polizzi-Generosa.* Palerme, 1878.

Bouchot. — *Les Primitifs français.* Paris, 1904.

Boudrot, Jean-Baptiste (abbé). — *Le Jugement Dernier, Retable de l'Hôtel-Dieu, de Beaune*, 1875.

Bréviaire Grimani à la bibliothèque Marciana de Venise (*Le*). Venise, Ongania, in-8°, 26 p., 112 pl.

Breviarium Grimani in der Bibliothek von San Marco in Venedig (*Das*). Vollständige photographische Reproduction herausg. durch Dr S. de Vries. Vorwort von Dr S. Morpurgo. Leiden, Sijthoff; Leipzig, Hiersemann, in-folio. Edit. franç. sous le titre : *Le Bréviaire Grimani de la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.* Paris, Delagrave.

Brulliot, Fr. — *Dictionnaire des Monogrammes.* Munich, 1832-1834

Burckhardt, J. — *Die Kunstwerke der Belgischen Städte.* Dusseldorf, 1842.

Du même. — *Le Cicerone*, complété par W. Bode. Traduit par Gérard. Paris, Firmin-Didot, 1892.

Buxton, H. et Poynter, Ed. — *German, Flemish and Dutch Painting.* Londres, 1881.

Carton. — *Notes sur Memling.* « Bulletin de l'Académie royale de Belgique ». Bruxelles, 1847.

Du même. — *Les Trois frères van Eyck. Jean Memling.* Bruges, 1848.

Casellas, Raymond. — « Veu de Catalunya », août 1905.

Catalogue descriptif du Musée d'Anvers, 1905. Cf. no 224 (*Justus van Gent* ou plus exactement *Joost van Wassenhove*).

Cavalcaselle (cf. Crowe.)

Chezy H. von. — *Ueber die Gemähldesammlung des Herren Boisserée und Bertram.* Berlin, 1818.

Clément de Ris, L. — *Le Musée royal de Madrid.* Paris, 1859.

Du Même. — *Les Musées de province : Strasbourg.* Paris, 1859.

Du même. — *Notice sur les tableaux du Musée de l'Hôpital Saint-Jean, précédée de la vie de Jean Memling.* Bruges, 1860.

Cloquet (cf. Delagrange.)

Conway, W. M. — *Early Flemish Artists and their predecessors on the Lower Rhine.* Londres, 1887.

Cook, Herbert. — *Identification of an early spanisch master.* « Burlington Magazine », novembre 1905.

Crowe et Cavalcaselle. — *Les Anciens Peintres Flamands*, traduit de l'anglais par O. Delepierre, annoté et augmenté de documents inédits par A. Pinchart et Ch. Ruelens. Bruxelles, F. Heussner, 1862.

De Bast. — *Notice sur Thierry Stuerbout, connu sous le nom de Thierry de Harlem* (*Dirk van Haarlem*), *peintre de l'ancienne école des Pays-Bas.* « Messager des Sciences et des Arts de la Belgique », t. I, p. 17.

De Bruyn, Ed. — *Thierri Bouts.* « Art moderne », 2 février 1908, Bruxelles.

de Busscher, Ed. — *Recherches sur les peintres gantois des XIVe et XVe siècles.* Gand, 1859 (renseignements controuvés).

Du même. — *De l'art chrétien dans la Flandre* (Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts de Douai, 1858-1859, pp. 275, 280).

Du même. — *L'Art à Amiens vers la fin du moyen âge.* Bruges, 1890.

(1) Notre bibliographie ne comprend pas les ouvrages consultés pour les Van Eyck. Nous renvoyons, pour ces derniers, à la bibliographie que nous avons publiée dans notre *Renaissance septentrionale*, même éditeur.

De Haisnes, Ch. — *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois, le Hainaut avant le XVe siècle*, 1886, Ch. VIII, *l'Art à Tournai.*

Du même — *Les Œuvres des maîtres de l'École flamande primitive conservées en Italie et dans l'Est et le Midi de la France.* Paris, 1891.

Du même. — *Recherches sur le retable de Saint Bertin et sur Simon Marmion.* Lille, 1892.

de Fourcaud. — *Simon Marmion d'Amiens et la vie de Saint Bertin.* « Revue de l'art ancien et moderne », novembre et décembre 1907.

De la Grange et Cloquet. — *L'Art à Tournai.* Tournai, Casterman, 1889.

Delepierre, O. — *Galerie d'artistes brugeois.* Bruges, 1840.

Du même. — *La Châsse de sainte Ursule.* Bruges, 1841.

Du Même et Voisin, Aug. — *La Châsse de sainte Ursule.* Bruxelles, 1841.

de Mély, F. — *Le Retable de Beaune*, « Gazette des Beaux-Arts », janvier et février 1906.

du Même. — *Bartholomeus Rubeus et Bartholomé Vermejo.* « Revue de l'art ancien et moderne », avril 1907.

de Mont, Pol. — *Les Chefs-d'œuvre d'art ancien à l'Exposition de la Toison d'or.* Bruxelles, G. Van Oest, et Cie, 1908.

Descamps, Jean-Baptiste. — *La Vie des Peintres flamands.* Paris, 1753.

Destrée, Joseph. — *Une peinture à la détrempe attribuée à Hugo van der Goes.* « L'Art flamand et hollandais », novembre 1907.

Dowdeswell, Walter. — *Another painting by Bartholomé Vermejo.* « Burlington Magazine » 1906.

Dulberg, F. — *Altholland in Wörlitz*, « Zeitschrift für bildende Kunst », 1892.

Du même. — *Die Frühholländer.* Haarlem, Kleinmann, 1903.

Durrieu, P. — *A. Benning et les Peintres du bréviaire Grimani.* « Gazette des Beaux-Arts », 1891, I, p. 353.

Du même. — *La Crucifixion de Bruxelles.* « Chronique des Arts », no 28, 1904.

Exposition de la Toison d'Or. — Catalogue G. Van Oest et Cie, Bruxelles, 1907.

Facius, Bart. — *De Viris illustribus*, in-4°, Florence, 1745 (rédigé en 1454-1455.)

Fierens-Gevaert. — *L'Exposition des Primitifs à Bruges.* « Revue de l'Art ancien et moderne ». Paris, 1902.

Du même. — *La Sainte Catherine de Vermejo (?) à Pise.* « Chronique des arts », 13 janvier 1906.

Du même. — *Bruges. Psychologie d'une ville.* 3e éd. Paris, 1907.

Du même. — *La Flandre à Venise (le Bréviaire Grimani).* « Journal de Bruxelles », 9 novembre 1908.

Du même. — *Un Memlinc en Sicile.* «Journal de Bruxelles», 23 novembre 1908.

Du même. — *Le Clair-obscur dans la peinture des XVe, XVIe* et *XVIIe siècles.* Extrait des « Mélanges Kurth », Liége, 1908.

Fiorillo, J.-D. — *Geschichte der zeichnenden Kunste in Deutschland und den vereinigten Niederländen.* Hanovre, 1817.

Floerke (cf. Van Mander).

Foerster, E. — *Denkmale Deutscher Kunst.* Leipzig, 1863.

Du même. — *Gérard David.* « Journal des Beaux-Arts », 1869, p. 53.

Fortoul. H. — *De l'Art en Allemagne.* Paris, 1842.

Friedländer. — *Die Brügger Leihausstellung von 1902*; im Repertorium *XXVI*, Berlin, 1903.

Du même. — *Meisterwerke der Niederländischen Malerei der XV und XVI Jahrhunderts auf der Austellung zu Brügge*, 1902. Munich, Bruckmann, 1903.

Du même. — *Die Leihausstellung der New Gallery in London.* «Repertorium für Kunstwissenschaft». Berlin, 1900.

Du même. — *Hugo van der Goes.* Eine « Nachlese ». «Jahrbuch der Kön. Preus. Kunstsammlungen », t. XXV, 1904.

Frimmel, Th. — *Kleine Galleriestudien.* Bamberg, 1892.

Fromentin, E. — *Les Maîtres d'autrefois.* Paris, 1877.

Gaedertz, Th. — *Hans Memling und dessen Altarschrein im Dom zu Lübeck.* Leipzig, 1883.

Gault de Saint-Germain. — *Guide des Amateurs de Tableaux.* Paris, 1818.

Gérard David dit maître Gérard de Bruges (1453-1523). Haarlem, H. Kleinmann, in-folio, 20 pl. avec 20 pages de texte.

Gœthe, J.-W. von. — *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden.* Stuttgart, 1816.

Goffin, Arnold — *Thiéry Bouts.* « Collection des grands artistes des Pays-Bas». G. Van Oest et Cie, Bruxelles, 1907.

Gomez Moreno. — *Un Trésor de Peintures inédites du XVe siècle à Grenade.* Traduit par E. Bertaux. « Gazette des Beaux-Arts », octobre 1908.

Gruyer, F.-A. — *La Peinture au château de Chantilly.* Paris, 1896.

Guicciardini. — *Description des Pays-Bas avec plusieurs additions remarquables* (intercalées dans le texte, par Pierre du Mont). Amsterdam, 1609.

Hasse, C. — *Kunststudien.* Breslau, 1892-1894.

Du même. — *Roger van Brügge, der Meister von Flemalle.* Strasbourg, 1904. — *Roger van der Weyden und Roger van Brügge.* Strasbourg, 1905.

Hédouin. — *H. Memling.* Étude sur la vie et les ouvrages de ce peintre, suivie du Catalogue de ses tableaux. « Annales archéologiques ». Paris, 1847.

Heiland, Paul. — *Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule.* Ein stilkritischer Versuch. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Strasbourg, chez Ed. Stein, 1902.

Helbig. — *Le Triptyque de Najera, de Hans Memling.* « Revue de l'Art chrétien », Bruges, 1890.

Du même. — *L'Adoration des Bergers du Maître de Flémalle.* « Revue de l'Art chrétien », 5e livraison.

Du même. — *Histoire de la Peinture au Pays de Liége*, de Thier, Liége, 1873.

Du même. — *L'Art mosan*, t. I. Bruxelles, G. Van Oest et Cie, 1906.

Heller, J. — *Monogrammen Lexikon.* Bamberg, 1831.

Hénault, Maurice. — *Les Marmion.* Paris, E. Leroux, Bruxelles, G Van Oest et Cie, 1907 (Bibliographie complète du sujet).

Héris. — *Mémoire sur le caractère de l'École flamande*, etc. Bruxelles, 1856.

Du même. — *Histoire de l'École flamande de peinture du XVe* siècle. (Ac. royale de Belgique. Mémoires couronnés, t. XXVII.)

Hirz, A. — *Das jüngste Gericht in der St-Marien-Oberpfarr-Kirche in Dantzig.* Dantzig, 1859.

Hocquet, Adolphe. — *Roger de la Pasture; son origine tournaisienne, son nom, sa nationalité.* Casterman, Tournai, 1905.

Hofstede de Groot. — Sur *La Descente de Croix* de la Mauritshuys « Oudholland ». 1901.

Holmès, E.-H. — *Une peinture de l'École de Tournai.* « Burlington Magazine », août 1907.

Houssaye, A. — *Geschichte der Flamändischen und Holländischen Malerei.* Leipzig, 1847.

Houtart, Maurice. — *Jacques Daret, peintre tournaisien du XVe siècle.* 1907.

Huysmans. — *Trois Primitifs.* Paris, Vanier 1905.

Hymans, Henri. — *L'Exposition des Primitifs Flamands à Bruges.* « Gazette des Beaux-Arts », 3e pér. t. XXVIII, 1902.

Du même. — *Le Livre des Peintres de Carl van Mander.* Traduction, notes et commentaires, t. I. Paris, 1884. Cf. van Mander.

Du même. — *Les Musées de Madrid. Le Musée du Prado.* (5e art.) « Gazette des Beaux-Arts », t. X, 3e pér.

Immerzeel, J. — *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders.* Amsterdam, 1842.

Jacobsen, E. — *La Regia Pinacoteca di Torino.* « Archivio storico dell'Arte », Rome, 1897.

Du même. — *Le Musée de Pise.* « Repertorium für Kunstwissenschaft », t. XVIII.

Du même. — *Quelques maîtres des vieilles écoles néerlandaise et allemande à la Galerie de Bruxelles.* « Gazette des Beaux-Arts », octobre et novembre 1906.

James, J. T. — *The Flemish, Dutch and German Schools of Painting.* Londres, 1822.

Journal des Beaux-Arts. — *Journal d'un archéologue* (sur Gérard David). 1869, p. 52.

Juste, Th. — *Hans Memling.* « Revue belge », Liége. 1838.

Kaemmerer, L. — *Memling* (Künstler-Monographien von Knackfuss). Leipzig, 1899.

Du même. — *Die Landschaft in der deutschen Kunst*, etc. Leipzig, 1886.

Keverberg van Kessel, Charles. — *Ursule, princesse britannique, d'après la légende et les peintures d'Hemling* (par un ami des Lettres et des Arts). Gand, 1818.

Kinckel. — *Die Brüsseler Rathausbilder*, Berne, 1867.

Koch, F. — *Un élève du maître de Flémalle.* « Repertorium für Kunstwissenschaft ». XXIVe vol., 4e fasc.

Kramen, Ch. — *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders.* Amsterdam, 1857-61.

Kugler, F.-Th. — *Handbuch der Geschichte der Malerei.* Berlin, 1837.

Du même. — *Handbuch der Kunstgeschichte*, 2e éd., addit. de J. Burckhardt. Stuttgard, 1848.

Du même. — *Handbuch der Geschichte der Malerei*, 3e éd. Leipzig. 1867. Trad. angl. Londres, 1879

Laborde, L. de. — *Les ducs de Bourgogne.* Paris, 1849. — *Inventaire des Tableaux, Livres et Meubles de Marguerite d'Autriche.* Paris, 1850.

Lafenestre, Georges. — *L'Exposition des Primitifs français.* Paris, « Gazette des Beaux-Arts », 1904.

Lafenestre et Richtenberger. — *La Peinture en Europe*, « La Belgique ». Paris, Librairies-Imprimeries réunies (sans date.)

Laloire, Ed. — *Le livre d'heures de Ph. de Clèves.* Bruxelles, imprimerie Verbeke.

Lazari, Don Andrea, arciprete. — *Compendio storico delle chiese e delle pitture esistenti in esse.* Urbino, 1801.

Ledebur, von. — *Einiges über das berühmte Altarbilt : Das Jüngste Gericht in der Marien Kirche zu Dantzig.* Berlin, 1859.

Limburg-Stirum, Th. de. — *L'Adoration des Mages, de Memlinc, au Musée de Madrid.* « Messager des Sciences », Gand, 1885.

Loedel, H. — *Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte. Berichtigungen... den Namem Hans Memling.* Cologne, 1857

Loo, Georges H. de. — *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs Flamands*, 1902.

Du même. — *Le tableau de Tomyrus et Cyrus au Musée de Berlin et dans l'ancien palais épiscopal de Gand.* « Bulletin de la Société d'Histoire et d'archéologie de Gand », 1901.

Du même. — *Quelques peintres brugeois de la première moitié du XVIe siècle. I. Jean Prévost.* 1902.

Loriquet, H. — *Journal des Travaux d'art à Saint-Vaast.* Arras, 1889.

Maeterlinck, L. — *Le Maître de Flémalle identifié.* « Chronique des Arts », n° 30, 1901.

Du même — *Roger van der Weyden et les « Ymaigiers » de Tournai.* (Extrait du t. LX des « Mémoires couronnés et autres mémoires » publiés par l'Académie de Belgique). Hayez, Bruxelles, 1901.

Du même. — *Une sculpture tournaisienne du XVe siècle au Louvre.* Anvers, Ve de Backer, 1901.

Du même. — *Roger van der Weyden, Sculpteur.* « Gazette des Beaux-Arts », 1901.

Du même. — *L'Origine flamande de van der Weyden.* « Bulletin de la Société d'Histoire de Gand, 1902, (pp. 135 et suiv.)

Malaguzzi, Valeri — *Pittori Lombardi del Quatroccento.* Milan, Cogliati, 1902, in-8°.

Messager des Sciences historiques, articles de Van Lokeren, t. Ier, pp. 417-424, et Passavant dans le même recueil, année 1841, p. 31 (traduction du « Kunstblatt » de cette année).

Michel, A. — *À propos de l'Exposition de la Toison d'or.* Deux articles sur le maître de Flémalle, « Journal des Débats », 16 juillet et 6 août 1907.

Michel, E. — *Le triptyque de Hugo van der Goes.* « Gazette des Beaux-Arts », 1896, I, p. 361.

Michiels, Alf. — *Les Peintres Brugeois.* Van Dale, Bruxelles, 1846.

Du même. — *Jean Memlinc* (dans l'*Histoire des Peintres* de Charles Blanc). Paris, 1864.

Du même. — *Jean Memlinc, sa légende et sa biographie.* « Revue britannique », Paris, 1867.

Du même. — *Memlinc et ses ouvrages.* Verviers, 1881.

Milanesi (v. Vasari.)

Monod, François. — *Un Panneau flamand inédit au Musée de la Société historique de New-York.* « Revue de l'Art ancien et moderne », 1905, t. I.

Muntz, Eug. — *Les Influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Flandres au XVe siècle.* « Gazette des Beaux-Arts », 1er juin 1898.

Nagler, G.-G. — *Neues allgemeines Künstler Lexikon.* Munich, 1838.

National Gallery. — *Catalogue of the Pictures.* « Foreign Schools », London, 1898.

Nève, Joseph. — *Le Martyre de saint Sebastien. Tableau de Memling au Musée de Bruxelles.* « Bulletin des Com. roy. d'art et d'archéologie », Bruxelles, 1890.

Nieuwenhuys, C.-I. — *Description de la Galerie des Tableaux de S. M. le Roi des Pays-Bas.* Bruxelles, 1845.

Du même. — *Remarques sur quelques tableaux historiques et sur les circonstances qui ont amené la destruction des uns et le déplacement des autres.* Février, 1861.

Passavant, J.-D. — *Tour of a German artist in England.* Londres, 1836.

Du même. — *Kunstreise durch England und Belgiën.* Francfort, 1833.

Du même. — *Sur les Productions des Peintres de l'ancienne École Flamande.* « Messager des Sciences Historiques », Gand, 1842.

Du même. — *Beiträge zur Kentniss der alt Niederländschen.* « Kunstblatt », Stuttgard, 1841.

Du même. — *Die Christliche Kunst in Spanien.* Leipzig, 1853.

Du même. — *Eine Wanderung durch die Gemälde Sammlung der Städelschen Kunstinstituts.* Francfort, 1855.

Philippi, A — *Die Kunst in den XVe und XVIe Jahrhundert in Deutschland und die Niederländen.* Leipzig, 1898.

Pierron, Sander. — *Hugues van der Goes, miniaturiste.* « Art Moderne », 7 août 1905.

Du même. — *Histoire de la Forêt de Soigne.* Cf. le dernier chapitre *les Chantres.* Bruxelles, Ch. Bulens, 1905.

Pilkington, M. — *General Dictionary of Painters.* Nouv. édit. corrigée par Davenport. Londres, 1852.

Pinchart, Al. — *Roger van der Weyden et les Tapisseries de Berne.* Extrait des « Bulletins de l'Académie royale de Belgique », janvier 1864.

Du même. — *Quelques artistes et quelques artisans de Tournai des XIVe, XVe et XVIe siècles.* « Bulletin de l'Académie de Belgique », 3e série, t. IV, 1882.

Du même. — *Documents authentiques relatifs aux frères van Eyck et à Roger van der Weyden et ses descendants* Bruxelles, Heussner, 1863.

Ponz. — *Viage de Espána,* 1782.

Poynter, Ed. (v. Buxton.)

Pungileoni. — *Elogio storico di Giovanni Santi.* Urbino, 1822, in-8°.

Rathgeber, G. — *Annalen der Niederländischen Malerei.* Gotha, 1842.

Reinach, Salomon. — *Un manuscrit de Philippe le Bon à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg.* « Gazette des Beaux-Arts », 1903, t. Ier et t. II, Cf.

Du même. — *Monuments Piot,* t. XI.

Du même. — *Rogier de Tournai et Zanetto Bugatto.* « Chronique des Arts » no 27, 1904.

Revillion, Ch. — *Recherches sur Memlinc et sur les peintures de l'abbaye de Saint-Bertin qui lui sont attribuées.* Saint-Omer, 1895.

Richtenberger (v. Lafenestre.)

Rosen, F. — *Die Natur in der Kunst.* Leipzig, 1903.

Rousseau, J. — *Les Peintres flamands en Espagne.* « Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie », t. II et VI.

Rubbrecht, O. — *Charles le Téméraire était-il prognathe?* Bruges, 1908.

Schayes. — *Documents inédits et nouvellement découverts sur Thierri Stuerbout, dit Thierri de Harlem, célèbre peintre du XVe siècle et sur sa famille.* « Bullet. de l'Académie royale de Belgique », t. XIII, no 11, 2e partie, p. 334 et suiv.

Scheibler, L. — *Ueber altdeutsche Gemälde in des Kaiserlichen Galerie zu Wien.* « Repertorium für Kunstwissenschaft », Berlin, 1887.

Du même. — *Repertorium für Kunstwissenschaft,* t. VII, p. 31 (sur H. van der Goes).

Schnaase, K. — *Niederländische Briefe.* Stuttgard, 1834.

Schopenhauer, Joh.-Henriette. — *Johann van Eyck und seine Nachfolger.* Francfort, 1822.

Servières, G. — *Le Polyptyque de Hans Memlinc à la Cathédrale de Lubeck.* « Gazette des Beaux-Arts », 1902.

Seubert, A.-F. — *Allgemeines Künstler Lexikon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler.* 2e édition, Stuttgard.

Seymour de Ricci. — *Un groupe d'œuvres de Roger van der Weyden.* « Gazette des Beaux-Arts », septembre 1907.

Tschudi, H. von. — *Die Austellung Altniederländische Gemälde in Burlington Fine Arts Club.* « Repert. für Kunstw. », Berlin, 1893.

Du même. — *Les sept études de A.-J. Wauters. Die Kunststudien von C. Hasse.* « Repert. für Kunstw. ». Berlin, 1894.

Du même. — *Der Meister von Flémalle.* « Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen », fasc. I et II, Berlin, 1898.

Du même. — *Die altniederländische Schule in dem von Meyer und Bode begonnenen. Galeriewerk der K. Museen in Berlin,* XI und XII Lieferung, Berlin, 1898.

Valeri (v. Malagazzi.)

Vandal, A. — *La Fête-Dieu à Beaune.* « Revue des Deux Mondes, 1er septembre 1898.

Van der Haeghen, V. — *Mémoire sur les documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands.* Présenté à la classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique le 6 janvier 1898.

Du même. — *Avons-nous trouvé le véritable nom de Juste de Gand?* « Petite revue de l'Art et de l'Arch. en Flandre ». Gand, août 1901.

Van der Willigen, A. — *Les Artistes de Harlem. Notices historiques et précis sur la gilde de Saint-Luc.* Harlem et La Haye, 1870.

Van Even, Edward. — *Nederlandsche Kunstenaars vermeld in de onuitgegevene geschiedenis van Leuven van Molanus.* « Dietsche Warande », t. IV, pp. 15-43.

Du même. — *Louvain monumental ou description historique et artistique de tous les édifices civils et religieux de la dite ville.* 112 planches. Louvain, 1860.

Du même. — *Thierry Bouts, dit Stuerbout, peintre du XVe siècle.* Bruxelles, Decq, 1861. Extrait de la « Revue belge et étrangère ».

Du même. — *L'Ancienne école de peinture de Louvain.* Planches par Onghens et van Loo. Bruxelles, Mucquardt; Louvain, E. Fonteyn, 1870.

Du même. — *Thierry Bouts, dit Thierry de Haarlem, peintre en titre de la ville de Louvain.* Six lettres à M. Alphonse Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles. Louvain, Savoné, 1864.

Van Linden. *Dirk Bouts en zijne school.* « De Vlaamsche School », novembre 1901.

Van Mander. — *Das Leben der Niederländischen und Deutschen Maler.* Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Uebersetzung und Anmerkungen von Hans Floerke. Müller, Leipzig 1906. (cf. Hymans.)

Vasari, Giorgio. — *Le Opere.* Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Florence, Sansoni, 1885 (t. II).

Vasnier. — *L'Architecture de Memlinc et de Jean Fouquet.* « Gazette des Beaux-Arts », mars 1906.

Verlant, E. — *Roger van der Weyden.* Leçons données aux cours d'art et d'archéologie de Bruxelles.

Du même. — *Le Maître de Flémalle*. Leçons données aux cours d'art et d'archéologie de Bruxelles.
Viardot. - *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*. Paris, 1843.
Vitet, Louis. — *Les van Eyck et Memling*. « Revue des Deux Mondes », Paris, 1860.
Voisin, Aug. (v. Delepierre).
Voll, K. — *Die Altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*. Leipzig 1906. Verlag Pœschel et Kippenberg.
Waagen, G.-F. — *Handbook of Painting*. Londres, 1860.
Du même. — *Handbuch der Deutschen und Niederländischen Malerschulen*. Stuttgard, 1862.
Du même. — *Manuel de l'Histoire de la Peinture. Ecoles allemande, flamande et hollandaise*. Traduction par MM. Hymans et J. Petit. Mucquardt, Bruxelles, 1862.
Du même. — *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*. Vienne, 1866.
Wauters, Alph. — *Roger van der Weyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants. Étude de l'Histoire de la Peinture au XVe siècle*. Extrait de la « Revue Universelle des Arts ». Bruxelles, Labroue et Cie, 1855.
Du même. — *Notice sur Roger van der Weyden appelé aussi Roger de Bruges, le Gaulois ou de Bruxelles*. Ext. du « Messager des Sciences historiques de Belgique ». Hebbelynck, Gand, 1846.
Du même. — *Thierri Bouts ou de Harlem et ses fils*. Bruxelles, E. Devroye, imprimeur du roi, 1863.
Du même. — *Hugues van der Goes, sa vie et ses œuvres*. Bruxelles, Hayez, 1872.
Du même. — *Recherches sur l'Histoire de l'École Flamande de Peinture dans la seconde moitié du XVe siècle*. Hayez, Bruxelles, 1882.
Du même. — Biographie nationale. Articles sur *Thierry Bouts père, Thierry Bouts fils* et *Albert Bouts*, tome II.
Du même. — *Le Testament de T. Bouts*. « Bulletin de l'Académie de Belgique », 2e série, t. XXIII, n° 61867.
Du même. — Article sur van der Goes dans la *Biographie nationale*.
Du même. — *Histoire de notre première école de peinture, cherchée dans les meilleures sources, recherches et études nouvelles d'après des documents inédits*. Bulletins de l'Académie de Belgique, 2e série, t. XV.
Du même. — Hugues van der Goes dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, école flamande par Ch. Blanc, etc.
Wauters, A.-J. — *Note sur Thierry Bouts*. « Echo du Parlement », 31 mai 1882.
Du même. — *Découverte d'un tableau daté de H. Memling*. « Echo du Parlement ». Bruxelles, août 1883.
Du même. — *Sept études pour servir à l'histoire de H. Memling*. Bruxelles, 1893.
Du même. — *Memling*. « Biographie nationale de Belgique », Bruxelles, 1897.
Du même. — *La Peinture Flamande*. Paris, Librairies-Imprimeries réunies.
Du même. — *Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musée de Bruxelles*, 2e édit. G. Van Oest et Cie, Bruxelles, 1906.
Du même. — *Roger van der Weyden. Un nouveau document*. « Fédération artistique », 26 mai 1907.
Du même. — *Études sur la peinture dans les Pays-Bas aux XVe et XVIe siècles. L'École de Tournai*. « Rev. de Belgique », novembre 1907.
Weale, W.-H. James. — *Documents authentiques concernant la vie, la famille et la position sociale de Jean Memlinc, découverts à Bruges*. « Journal des Beaux-Arts », Bruxelles, 1861.
Du même. — *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges*. Bruges, 1861.
Du même. — *Pierre et Sébastien Cristus*, « Le Beffroi ». Bruges, 1863, t. I.
Du même. — *Triptych by Hans Memlinc at Chiswick* (*Notes and Queries*). Londres, 1864.
Du même. — *Le Beffroi* (nombreux articles). Bruges, 1865-1870.
Du même. — *Hans Memlinc : A notice of his Life and Works*. Londres, 1865.
Du même. — *La Gazette des Beaux-Arts* (sur Gérard David). 1866.
Du même. — *Hans Memlinc, zijn leven en zijne Schilderwerken*. Bruges, 1871.
Du même. — *Hans Memling* (L'Art Chrétien en Hollande et en Flandre). Amsterdam, 1874.
Du même. — *Bruges et ses Environs*, 4e édition. Bruges, Desclée, De Brouwer et Cie, 1884.
Du même. — *Gérard David, painter and illuminator*. Londres, 1895, in-8°.
Du même. — *Portfolio* (sur Gérard David), n° 24. Londres, 1895.
Du même. — *Hans Memlinc* (Coll. des « Great Masters »). Londres, 1901.
Du même. — *Hans Memlinc*. Biographie. Tableaux conservés à Bruges. Bruges, 1901.
Du même. — *Burlington Magazine* (sur Jean Prévost). 1903, II, 331.
Du même. — *Burlington Magazine* (sur Gérard David). 1903, II, 36; III, 324.
Du même. — *Bryan's Dictionary of painters*, v. t. Londres, 1905, in-4°.
Du même. — *J. Van Eyck, his life and work*. Londres, John Lane. 1908.
Woltmann, Alf. — *Geschichte der Malerei*. Leipzig, 1878; trad. angl. Londres, 1880.
Wornum, R.-W. — *The epochs of painting*. Londres, 1864.
Wurzbach, Alfred. — *Niederländisches Kunstler Lexikon*. Vienne et Leipzig, 1906.

Table des Planches du Volume I

Table des Matières du Volume I

BRUXELLES

DES PRESSES DE MADAME VEUVE MONNOM.

1909

ND 661 F5 v.1

Fierens-Gevaert, Hippolyte
La peinture en Belgique

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

